Liviu SUHAR

GLOSE în labirintul artelor vizuale

editura DANA art

Scanned with OKEN Scanner

Liviu SUHAR

GLOSE

ÎN LABIRINTUL ARTELOR VIZUALE

editura DANA ART
Iasi, 2009

Scanned with OKEN Scanner

editura DANA art
Iaşi, str. Prof. Cujbă, nr.17
tel./fax: 0332-410727
tel: 0740-117633
office@danagallery.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii
Naţionale a României

SUHAR, LIVIU
Glose in labirintul artelor vizuale / Liviu Suhar. -
- Iaşi : Editura Dana Art, 2009

ISBN: 978-606-92090-2-8

75(498)

Machetare: Carmen Anton
Culegere text: Ioana Olaru

Copyright © 2009
Toate drepturile asupra acestei ediţii
sunt rezervate editurii.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Cornel Ailincăi - *Liviu Suhar - cugetările unui pictor în marginea misterului artei* 5
Ovidiu Lazăr - *Drumurile lui Liviu Suhar* 9

Artişti - Expoziţii - Cronici

Eduardo Naranjo şi realitatea visului 15
Teatrul - Muzeu Dali 26
Antonio López - persistența realismului 36
Lucio Muñoz 45
Patru cavaleri ai dălții la Galeria „ODA" din Barcelona 49
O expoziție Chris Burden 58
Tony Cragg - O lecție de recuperare a deşeurilor..... 68
Eugen Dornescu - „Printre oameni" 72
Pictura lui Cătălin Chifan şi libertatea de interpretare 76
Cristian Diaconescu în căutarea picturii 83
Lucia Puşcaşu - Tapiserii la Galeria „Cupola" ... 90
Sculpturile lui Simion Cristea - emblematice aripi de heruvim 100

Scanned with OKEN Scanner

O voce distinctă a generației sale, Dana Plahteanu 108
Un senior al acuarelei românești - Adrian Podoleanu 111
Nicolae Suciu - lumină și culoare 116
Clici 120
Marcel Chirnoagă 129
Pseudocronică la o expoziție imaginară 135
Ioan Antonică - cronică postumă (1937-2002) 141

Tablouri și pictori

Despre sentimentul tăcerii în pictura lui Ion Andreescu (1850-1882) 149
Francisc Șirato (1877-1953) 156
Sabin Popp și o „Floare a soarelui" (1895-1928).. 161
„Natură statică" de Aurel Băieșu (1887-1927)..... 165
Despre măsură și armonie în creațiile lui Theodor Pallady (1871 - 1956) 170
Pălăria gri 176
Magia materiei cromatice la Gheorghe Petrașcu (1872 - 1949) 183
Remember - Corneliu Baba (1906-1997) 192

Scanned with OKEN Scanner

Trei naturi moarte de Corneliu Baba 200
Evocare Nicolae Matyus (1938-1981) 208
Un singuratic, pictorul Mircea Hrişcă
(1938 - 2005) 219
Meditaţie la El Greco 227
Îmblânzitoarea de şerpi 229
Ferdinand Hodler (1853-1918) - 90 de ani de la
moarte 235

Însemnări de lectură şi evenimente

O carte mult aşteptată 243
Un posibil baroc românesc al artelor vizuale 247
Doamna acuarelei româneşti - Iulia Hălăucescu.. 251
Un secol de arte frumoase în Bucovina 259
Un simbol al barocului autohton: Trei Ierarhi 262
Simpozionul naţional de pictură Vatra Dornei,
pseudo jurnal 268
Simpozionul Naţional de pictură Septembrie
2008 271
Un adevărat eveniment cultural 275
O sublimă spovedanie „Declaraţie de dragoste".. 278

Scanned with OKEN Scanner

Incursiuni în tainele picturii

Eseu despre punct, acel nimic al începuturilor ... 283
Câteva considerații despre compoziția dinamică în pictură 298
Lumină și umbră 314
Consemnări de circumstanță în Prado 325
Eseu despre pătratul - simbol și suprafață 331

În loc de postfață 339

Anexe 341

Scanned with OKEN Scanner

Liviu Suhar -
cugetările unui pictor în marginea misterului artei

Istoria ne-a obişnuit de timpuriu - dictonul "ut pictura poesis" a lui Horaţiu o consfinţeşte - cu prezenţa unei vocaţii bivalente a artiştilor prin care pictorul , ca exemplu in cauză , îşi apropie cu acelaşi talent - dincolo de un "violon d'Ingres ,per diletto " resursele expresive ale limbajului scris . Acest har înmulţit ce devine tot mai rar de nu chiar insolit in epoca noastra (a culuarelor semantice ultraspecializate) ar trebui să ne aminteasca de un moment sinergic originar, al spiritului uman în care, comunicarea in verbis şi imaginea frumoasă erau aglutinate în matricea semnului scris ce împlinea dubla vocaţie de logos semantic - poetic şi "text pictural".

Plecând de la această sorginte comună a scrierii şi picturii secole la rând, imaginea pictată era o specie de scriptură vizuală a unei limbi universale accesibile tuturor şi tocmai de aceea supusă comandamentelor retoricii, care îi condiţiona înţelesul şi preţuirea de principiul imitaţiei literale, a unui conţinut obiectual.

Iată de ce deşi sortite mai apoi, să-şi trăiască destinul ca limbaje distincte cu evoluţie şi expresie autonomă, comuniunea scrierii şi a picturii seduce adesea conştiinţa creatoare care o manifestă ca pe un exerciţiu creativ compensator, îndemnând pictorii să scrie şi uneori poeţii să picteze.

În ceea ce-i priveşte pe artiştii care au scris, mărturisind asupra crezului lor artistic precum şi a angajamentelor tematic-doctrinare, şirul

Scanned with OKEN Scanner

exemplelor ar trebui să plece de la marii oameni ai Renașterii care erau pictori, scultori și arhitecți, dar pe deasupra scriau tratate despre proporția divină, perspectivă, simetrie sau arta compoziției.

Au făcut-o mai apoi, artiștii epocii manieriste, romanticii, simboliștii, exponenții art-nouveau, dar mai ales, într-un moment al schimbărilor paradigmatice, artiștii teoreticieni de la Bauhaus, Kandinsky, Paul Klee, Albers, Itten, Oskar Slchemmer.

Rostul digresiunii de mai sus ar fi mai întâi, de a sublinia faptul că exercițiul teoretic al pictorului Liviu Suhar se înscrie sub specia firescului, în această îndelungă tradiție a artiștilor teoreticieni.

Apoi să arătăm că arealul generos al preocupărilor sale teoretice poate fi structurat printr-un efort de sinteză, în patru aliniamente de abordare tematică după cum urmează-

1.pagini de comentariu critic, dintr-un jurnal de călătorie care evocă opera unor artiști spanioli precum Eduardo Naranjo, Antonio Lopez, Lucio Munoz. La acestea se adaugă consemnări făcute în muzeul Dali, la Muzeul Prado (pe tema lui Fra Angelico), precum și o nuanțată analiză,cu accente de lirism rafinat, ca Meditație la El Greco. Două articole pe tema lui Ferdinand Hodler - pictorul istoriei Elveției- și a celebrului tablou "Îmblânzitoarea de șerpi" a lui Rousseau-Vameșul, întregesc această secțiune.

2.Strădania interpretativă cea mai importantă, cu aplecare spre nuanțele de limbaj plastic și de opțiune tematică este dedicată protagoniștilor artei românești, începând cu generația interbelică, Francisc Șirato, Theodor Pallady,

Scanned with OKEN Scanner

Gh.Petraşcu, Ion Andreescu, Ion Băieşu, Sabin Popp. O egală atenţie este acordată contemporanilor mai tineri , de asta data sculptori precum Neculai Păduraru, Fleissig, Bata Marianov, Simion Cristea.

Un loc aparte în context îl au, un remember a trei naturi statice de Corneliu Baba şi emoţionanta evocare a fostului nostru profesor din anii terminali de liceu, plecat mult prea tânăr dintre noi, Nicolae Matyus.

3.Acest aliniament este constituit de un exerciţiu teoretic, eseistic-propedeutic, în care se simte formaţia îndelungă de dascăl al şcolii de artă ieşene, care ne oferă "câteva consideraţii despre compoziţia dinamică în pictură", precum şi un " eseu despre punct, acel nimic al începuturilor". În această secţiune trebuie integrat şi articolul intitulat "un simbol al barocului autohton-Trei Ierarhi".

4.Ultima secţiune semnalată, este destinată unor succinte "recenzii" a unor publicaţii preţuite de autor precum teza de doctorat a lui Ion Stendl intitulată "Desenul", apoi "Barocul artă şi mentalitate în Moldova epocii lui Vasile Lupu" semnată de Gh.Macarie şi enciclopedia coordonată de criticul de artă Valentin Ciucă " Un secol de arte frumoase in Bucovina".

Un ultim cuvânt de încheire ar trebui să fie, în ce ne priveşte, consacrat întrebării care este sensul necesităţii şi valorii acestei munci de interpret care caută să descopere felurile de fiinţă ale artei într-o vreme în care nu mai putem vorbi despre un cod axiologic unitar. Vom căuta răspunsul plecând de la o eternă şi fundamentală întrebare- CE ESTE ARTA?

Vom spune că arta este un concept al cărui

Scanned with OKEN Scanner

câmp de pertinență semantică este departe de a fi elucidat, așa încât o reflecție filosofică asupra statutului său ontologic ar considera că este vorba de un concept vid infinit,deschis și indeterminabil.

Speculația caatare, ne conduce inerent la un sofism semnalat de Gombrich în a sa Istorie a artei, "arta este în primul rând tot ceea ce oamenii numesc artă" adică un consens misterios prin care participam cu emoție, la radiația simbolică infinită a operei.

Dacă e așa, rolul interpretului devine vital în exercițiul semioticii culturii, cu atât mai mult cu cât - și aici se impune de a semnala încă o dată cu prețuire efortul colegului nostru Liviu Suhar- acesta o poate face din interiorul conștiinței creatorului de forme artistice, preocupat de a căuta sensul propriului său demers prin înțelegerea și prețuirea trudei confraților de ieri, de azi, din toate timpurile.

Prof. univ. dr. Cornel Ailincăi

Scanned with OKEN Scanner

DRUMURILE LUI LIVIU SUHAR

Sunt drumuri prin afara ta şi sunt drumuri prin sine. La unele te obligă naşterea şi viaţa, pe celelalte le faci pe cont propriu; fie că alegi tu însuţi, fie că nu-ţi dau pace pasiunea, neliniştile sau ceilalţi.

Drumurile lui Liviu Suhar par a fi o lungă călătorie prin sine, începută, firesc, de la sine spre lume, în căutarea temeinică şi profundă a miezului fiinţei sale.

*Miezul sau centrul sau axul fiinţei lui Liviu Suhar îşi află **punctul** iniţial în miraculoasa şi inconfundabila sa condiţie de artist adevărat. Căci ce altceva ar putea însemna freamătul constant al nevoii de a şti, de a vedea, de a afla, care îi populează îndârjit şi docil gândurile (şi rândurile)? Căci ce altceva ar putea însemna dorinţa febrilă de a-şi explica sieşi, şi celor asemeni lui, elemente de compoziţie plastică pe cale de a fi uitate sau (şi mai rău!) pe cale de a fi ignorate? Căci ce altceva ar putea însemna lupta sa discretă, dar persistentă, cu memoria celor dispăruţi, luptă din care iese mereu învingător, pentru că vorbeşte şi scrie ştiind că opera este mai puternică, mai vie, mai reală decât existenţa fizică a artistului care a creat-o?*

De la Iacobeni la Cluj, de la Cluj la Iaşi, de la Iaşi la Barcelona sau la Madrid, drumurile lui Liviu Suhar sunt, de fapt, popasuri ale unor deliberate iniţieri în universuri artistice divergente ca formă, convergente însă sub raportul descoperirilor iluminatorii.

Scanned with OKEN Scanner

Cartea aceasta este rodul stelar al unor astfel de descoperiri şi ea devine treptat ***o oglindă*** *în care artistul se reflectă în integralitatea revelaţiilor sale, de la emoţie la gând, de la interogaţie la răspuns, de la analiză la interpretare. Cadenţele exprimării sunt clare, precise, autentice şi de aceea, uneori, capătă fosforescenţa mărturisirii, iar, alteori, complicitatea înţeleaptă a confesiunii între confraţi.*

Fără ifose scolastice şi fără redundanţe stilistice zgomotoase, cartea aceasta îşi defineşte identitatea pe mai multe paliere de construcţie: ***portrete şi/sau portrete-evocări*** *(Lucio Muñoz, Marcel Chirnoagă, Francisc Şirato, Nicolae Matyus, Neculai Păduraru, Ferdinand Hodler, Mircea Hrişcă, Antonio Lopez, Dana Plahteanu, Adrian Podoleanu, ş.a.);* ***analize*** *minuţioase, elevate, cu inflexiuni ataşante de* ***eseu-studiu*** *asupra unor opere la care a vibrat artistul plastic Liviu Suhar (Meditaţie la El Greco, Despre sentimentul tăcerii în pictura lui Ion Andreescu, Eduardo Naranjo şi realitatea visului, Pălăria gri...);* ***redimensionări personale ale unor noţiuni teoretice*** *ignorate sau controversate (Eseu despre punct, acel nimic al începuturilor; Câteva consideraţii despre compoziţia dinamică în pictură);* ***consemnări*** *vibrante despre ceea ce a reţinut ochiul* ***călătorului*** *Liviu Suhar (Teatru-Muzeu Dali, Patru cavaleri ai dălţii la Galeria ODA din Barcelona, O expoziţie Chris Burden) şi* ***însemnări de lectură*** *care denunţă, fără echivoc, bucuria de a citi a autorului şi, mai ales, nesimulata exaltare reverenţioasă faţă de cei care cultivă* ***memoria operei*** *(Un secol de*

Scanned with OKEN Scanner

arte frumoase în Bucovina, Un posibil baroc românesc al artelor vizuale, O carte mult aşteptată, Un simbol al barocului autohton-Trei ierarhi).

Toate acestea compun, în fapt, caleidoscopul ***unei atitudini*** *faţă de condiţia creatorului: răbdare, penitenţă, libertate interioară, imaginaţie şi curajul de a fi mereu contemporan cu trecutul, spre a înţelege prezentul. Liviu Suhar poartă în sine, în ceea ce scrie şi în opera sa această esenţială atitudine. Nu uită să o dubleze adesea cu o anume* ***lecţie a onestităţii*** *pe care, ca un bucovinean autentic, o ştie de mult şi a învăţat-o definitiv. O onestitate orgolioasă, de munte, care ascunde artistul în operă aşa cum pădurea ascunde în sine bradul de Crăciun.*

Începute cândva, la Iacobeni, poposind acum, puţin, în această carte, drumurile lui Liviu Suhar se împletesc armonios, ducând spre acel tainic şi unic loc unde viaţa continuă creaţia...

Ovidiu Lazăr,
Regizor
Iaşi, decembrie 2008

Scanned with OKEN Scanner

Artişti – Expoziţii - Cronici

Scanned with OKEN Scanner

Eduardo Naranjo şi realitatea visului

Piaţa Colon din Madrid păstrează în aspectul său general amprenta sobrietăţii severe tipic spaniole, a unei anume discreţii în faţa ochilor lumii, care maschează foamea, mizeria, sărăcia şi neputinţa, mirosul urât de sudoare deasupra cărora strălucirile hlamidelor imperiale întâmpină generaţiile vorbind despre măreţia naţiunii, mamă a marilor cuceritori de continente, a curajoşilor navigatori, a inegalabililor cărturari şi artişti.

Aici, într-un spaţiu rectangular limitat pe două dintre laturi, paralele, de cele două mari artere ce traversează capitala, Paseo Castiglliano şi Calle Serrano, iar pe celelalte părţi de Biblioteca Naţională şi Muzeul arheologic opuse unui aliniament format din locuinţe, bănci şi restaurante. În principal, piaţa este definită prin obeliscul monumental închinat lui Colon, a cărui statuie, cu un gest hotărâtor, indică direcţia cardinală a călătoriilor sale, având în partea opusă o amplă desfăşurare de volumetrii tăiate în piatră, ce se reflectă în apele liniştite ale unui bazin. Monumentul este închinat cuceritorilor lumii noi. Texte ale înţeleptului Seneca şi numele celor ce l-au însoţit pe Cristobal în epocala sa aventură sunt dăltuite adânc în

Imagini în anexă - paginile: 343, 344, 345, 346, 347

Scanned with OKEN Scanner

piatră.

La picioarele obeliscului, în vârful căruia tronează statuia cuceritorului, o cădere de ape, imensă, curbă, egală şi precisă, produce un vuiet continuu, purtându-l pe noul venit cu imaginaţia pe valurile neliniştite şi pline de primejdii ale oceanelor. Sub această platformă, coborând treptele prin părţile laterale, sub generoasa copertină curbă şi transparentă de ape strălucitoare şi mişcătoare, descoperi unul din Centrele Culturale ale Madridului, cu o aulă pentru concerte şi spectacole, săli de expoziţii, magazine cochete, un restaurant.

Peretele monumental prin care se deschid intrările spre spaţiile amintite este decorat cu plăci de ceramică glazurate, etalând o amplă compoziţie decorativă ce reprezintă desfăşurarea planimetrică a globului pământesc, cu delimitarea lumii hispanice născută prin curajul, îndrăzneala şi cruzimea celor deasupra comemoraţi.

Purtat de magia întregului ansamblu arhitectural-sculptural al Pieţii şi de magnetismul ionilor acvatici, am intrat în sala de expoziţii de la al doilea nivel al subsolului, invitat de afişul retrospectivei EDUARDO NARANJO.

Coborând treptele de piatră neagră, am pătruns în spaţiul labirintic circular al expoziţiei, format din alveole în care erau prezentate publicului lucrări care marcau etapele creaţiei pictorului, însoţite de texte

Scanned with OKEN Scanner

explicative, concise. Astfel, am aflat că autorul s-a născut la 27 iulie 1943 şi că s-a format între 1954-1965 cu temeinicie. Lucrările realizate în acea perioadă, acum expuse, dezvăluie, prin conţinut şi măestrie, elementele unei maturităţi precoce. Amintesc în treacăt relevanta lucrare cu titlul: „Portretul bunicii mele", realizată în 1959.

Cu preocupare pentru claritate, artistul şi criticii au fost atenţi în a prezenta prin texte şi comentarii etapele evolutive ale creaţiei proprii. Astfel, etapa 1965-1970 este denumită „Noua figuraţie". Ea cuprinde lucrări realizate în aceşti ani petrecuţi la Paris. Distingem căutarea expresiei personale, care păstrează încă atingerile şi umbrele discrete ale expresionismului, fără ca acestea să pară dominante.

Perioada 1970-1979 este denumită „opera realistă". Lucrările aparţinând acestei etape reflectă întoarcerea la forţa de expresie a primei tinereţi creatoare. Este o revenire în matricea care l-a modelat şi consacrat şi în care se simte în largul său.

Remarcăm întoarcerea privirii şi a preocupărilor către universul social şi psihologic, cu probleme existenţiale, umane, uneori explozive şi dramatice, exprimate de pictor prin extracţii din realitatea visului cu tentă simbolică. Etapa ultimă, evidentă în expoziţie, se referă la anii 1980-1993". Este o continuare a primei părţi, păstrând în esenţă nota dominantă expresionistă pe care o

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltă în conţinutul ideatic şi expresiv al lucrărilor. Este perceptibil transferul accentului spre un realism filosofico-metafizic. Pictorul se foloseşte, pentru împlinirea mesajului, de posibilităţile tehnice şi mijloacele de expresie ale hiperrealismului. Se disting combinarea abilă, inteligentă şi cu talent până la adevărata măestrie, a tehnicilor de reprezentare diversificate pentru realizarea compoziţilor. Complexitatea sensurilor şi mesajelor ce se lasă descifrate din operele-fereastră împlinite cu profesionalism trasformă indiferenţa vizitatorului în emoţie. Se naşte o stare meditativă care uneori devine obsesivă. Fără voia sa, privitorul receptează atitudinea lucidă a artistului în faţa problemelor lumii contemporane şi a întrebărilor acesteia. Exprimarea este realist-simbolică, directă, fără a fi agresivă şi brutal expresionistă.

Graniţa dintre desen şi culoare este anulată. Pe panouri se conjugă elementele de expresie plastică pornind de la linie la pată, de la monocromie la policromie, de la tehnica creionului la acuarelă şi laviu, de la guaşe la ulei şi acril, pe suporturi de pânză, hârtie, carton, panouri de lemn. Suporturile şi materialele folosite sunt exploatate în sensurile exprimării plastice optime şi eficiente a gândurilor şi ideilor creatorului. Pictorul manevrează cu îndrăzneală mijloacele şi elementele de expresie. Ele devin convergente printr-o metamorfozare armonioasă spre împlinirea compoziţiei în sine

Scanned with OKEN Scanner

Obsesia oglinzilor şi a reflexelor, omniprezenţa umbrelor, altfel interpretate comparativ cu opţiunile clasice şi tradiţionale ca mijoace de susţinere a expresivităţii, prezenţa frecventă a ramei integrată compoziţiei ca element plastico-geometric delimitând spaţii şi simboluri ale unor secvenţe din lumea interioară şi cea exterioară, sunt reprezentate în multe din lucrările lui Naranjo. Uşi măcinate de vechime, ziduri descojite şi roase de igrasie şi degradare, rugină şi oxidare. Toate se constituie într-un ambient sugestiv. Fiinţa umană suportă impactul, devenind fie manechin cu chipul înfăşurat în cârpe, fie o simbolică pereche de ghete scâlciate, peste care stăruie ca o binecuvântare un crucifix de argint cu un şirag de mătănii.

Tema bocancilor în viziunea lui Eduardo Naranjo este abordată cu temeinică şi matură atitudine, după ce şi alţi pictori, puţini la număr, au făcut-o. Primul care a adus acestor obiecte un omagiu deplin şi profund a fost Van Gogh. „Nimeni înainte de el n-a făcut dintr-un morman de cartofi sau din încălţăminte veche, tema exclusivă a unui tablou" *, spune Charles Sterling.

Apropierea dintre Naranjo şi universalul Vincent este doar din punctul de vedere al subiectului. În timp ce Van Gogh priveşte obiectele ca expresie a unui destin uman frământat şi marcat de povara muncii şi a luptei pentru o existenţă la limita supravieţuirii, în cazul pictorului spaniol,

* Charles Sterling, "Natură moartă", Ed. Meridiane, 1970, pag 148

Scanned with OKEN Scanner

bocancii desperecheați, deşi sunt doi la număr, uzați şi scâlciați după îndelungata lor folosire, sunt expresia plastică a unui vis. Într-un anume sens, Don Quijotesc, ei reprezintă metafora singurătății pelerinului ce străbate căile pământului, însoțit de colierul cu mătănii şi crucifixul de argint eliberat de aspirațiile lumii materiale.

Umbre argintii, lumini difuze invadează spațiul tabloului din exterior. Pelerina albă amintește prin formă de silueta celui care cândva a folosit bocancii. Ne vom închipui cu uşurință privind cele trei obiecte că nu pelerinul este alături de privitor, ci spiritul său ca expresie a simplității şi ascezei. Este o reprezentare realist-descriptivă, analitică şi ostentativă. Ea ne transferă în lumea visului, a suprarealului, deschizând câmpul imaginației spre labirintul subconştientului din care s-a născut imaginea respectivă. Ea va germina la rândul său alte vise, alte întrebări, alte atitudini.

Privind cei doi bocanci şi crucifixul aşezat lângă unul dintre ei ne vom întreba dacă nu cumva în fața noastră este un altar într-o imensă catedrală invadată de lumina speranței.

Simbolurile, adevărate portrete existențiale sau personaje anonime risipite sub soarele necruțător al amiezii pe plaja aurie, la marginea mării albastre, unică şi incontestabilă aspirație.

Realitatea pentru Eduardo Naranjo reprezintă un teritoriu al resurselor imaginației şi

Scanned with OKEN Scanner

stimulilor creativității. „Când se lucrează direct după natură, spune el, sunt multe și diverse lumini și senzații care te seduc și te suscită continuu...". Realitatea funcționează pentru un pictor, ca un permanent stimul într-o subtilă mișcare și schimbare, nemaifiind statică așa cum concepțiile tradiționale ne-au familiarizat. Această realitate este vie prin faptul că lumina, reflexele, influențele din toate zonele și părțile ne provoacă neîncetat. Pictorul se complace în acest subtil, rafinat și stimulator joc pentru că el urmează ritmul și cadențele gândurilor sale, ale mobilității și surprizei visului pe care cu pensula în mână și culorile în suflet el le urmărește în fiecare moment.

Cum am putea interpreta compoziția „Îmbrățișare imaginară", realizată în 1979, în care realismul observației până la cele mai mici amănunte nu descrie o situație, ci determină o teribilă stare suprarealistă? Fiecare personaj este singur cu sine, copleșit de propriul vis într-un spațiu insolit, cu un orizont ce optic face ca nesfârșitul să însemne contopirea într-o reprezentare unică a materiei, spațiului și timpului.

Cele două personaje, fără identitate și fără definiție antropologică sunt simboluri ale unei perechi umane. Doar mâinile ne vorbesc despre faptul că avem sub privire un bărbat și nimic mai mult. Care sunt semnificațiile gestului? În ce constă retorica lui și mișcarea celor două figuri ca expresii ale unei situații?

Scanned with OKEN Scanner

Cerul şi apa se reflectă traversând prin transparenţe cele două figuri şi întregul cadru. Cât este realitate şi vis? Este doar visul pictorului.

Profunzimea acestui mesaj este de nedescris pentru că misterul se află ascuns în sufletul şi subconştientul autorului. Privitorul descoperă secvenţe din această compoziţie care, provocându-l, fac ca întoarcerea spre sinele său să-l tulbure, pentru ca, revenind, să descopere alte faţete ale realităţii. Doar în cazul lui Salvador Dali vom afla soluţii de rezolvare codificate cu inteligenţă pentru a finaliza cursa în reprezentarea propriului vis şi a asigura optim percepţia mesajului de către privitor.

Chipuri uitate în sertarele memoriei sau în fotografiile cu rame preţioase atinse de flăcările unui incendiu, degradate cu timpul, urmăresc cu privirea din ferestrele tabloului, lumea reală ce li se perindă prin faţă cu o undă de reproş amestecat cu o insistentă chemare la neuitare. O lume în descompunere este prezentată cu disperare şi cruzime, dar şi cu speranţă. Ecrane transparente se interpun acoperind şi decupând fragmente ale corpului, pentru a propune vizual altfel de înfăţişări ce devin metafore plastice. Se structurează o nouă realitate, cea a unor visuri cu dimensiuni metafizice. Noile configurări se reflectă în oglinzi, focalizând centre ale compoziţiilor, surpriză.

În acest sens, tabloul „Istoria unui

Scanned with OKEN Scanner

autoportret", realizat în perioada 1985- 1987, este relevant. Pictorul pare a-şi fi propus, în principal, o intensă confruntare cu sine, în relaţie cu întinderea temporală. El nu aceptă reprezentarea propriului chip în ipostaza descoperită într-o fracţiune de secundă reflectat în miraculosul spaţiu ce se proiectează printr-o oglindă. El doreşte ca acea etapă unică să cuprindă mult mai mult, adică timpul însuşi cu un început şi până în momentul cheie al reprezentării. Privind tabloul ne vom aminti de autoportretul lui Velazquez în „Las meninas" care, prin altfel de mijloace, sugerează privitorului intenţii asemănătoare. Confruntarea nu este cu sine pentru a se reprezenta, ci cu timpul, irepetabil şi nelimitat, în raport cu care el, pictorul, are propria dimensiune. Însăşi atitudinea aleasă de pictor pentru a se autoreprezenta este semnificativă. Cu un gest retoric, cu privirea directă spre interlocutor, privindu-se într-o oglindă imaginară, el ţine în mână o scrisoare, un mesaj sub forma unui dreptunghi alb. Ne vom gândi la Vermeer analizând repertoriul de obiecte, atitudinea personajului, dar şi fragmentele ce figurează scenografic ambientul. Un fundal cu draperii sidefate, cămaşa albă ce-i îmbracă corpul cu lumini şi reflexe preţioase, de perlă. Rămâne un mister ceea ce doreşte să comunice autorul prin gestul mâinii în care ţine scrisoarea. Un panou în spatele său, pe care a fost întinsă o pânză, reflectă aceeaşi imagine uşor

Scanned with OKEN Scanner

schimbată care pare, spre a deveni vizibilă, să fi spart coala de hârtie ce o acoperea. Reverberează ca într-o succesiune de oglinzi aceeaşi imagine altfel interpretată.

Opţiunea pentru o paletă cromatică rafinată, echilibrată, nedepăşind aria realităţii obiective, fără interpretări orgolioase, respectând principiile compoziţiei, păstrând raporturile de valoare în limitele armoniei, sunt datele ce se impun prin ansamblul tabloului.

Privit cu atenţie, deşi conceput după principii agreate în modernitate, inducând o stare metafizico-realistă de imponderabilitate suprarealistă, face ca din punct de vedere conceptual compoziţia să fie împlinită şi percepută ca respectând cele mai riguroase reguli ale clasicismului. Pare un ecou al viziunii vermeeriene prin rigoarea compoziţională şi importanţa acordată funcţiilor luminii, şi velazqueziană prin codificarea mesajului.

Aspectul general hiperrealist şi halucinant, aproape fotografic, rezultă din interferenţa câmpului pictural cu cel grafic prin aplicarea cu talent şi inteligenţă a mijloacelor tehnice combinate, spre a împlini în cele din urmă o tulburătoare operă de artă.

Destinul dramatic al lui Garcia Lorca, topit în matricea versurilor, exercită asupra pictorului o atracţie magnetică. Cu strigăte de durere şi revoltă, versurile sale par a-l chema să graveze adânc plăcile de cupru, să dea formă

Scanned with OKEN Scanner

plastică şi viaţă poeziei. O sală specială era destinată expunerii gravurilor. Linia s-a metamorfozat în vers; forma complexă a unor pete şi haşurări, contraste şi sincope ale închis-deschisului prin aglomerări şi pauze, prin picurări şi curgeri doar aparent aleatorii pe trasee lineare, devin ritmuri de flamingo, vibraţii grave de strune însoţite de pasionale „ole-uri" din corride, cântând rimele în respiro-ul vieţii. Pasional şi concentrat spre sinele propriu, Naranjo a metamorfozat poezia lui Lorca în grafica sa.

În întregul său, expoziţia asupra căreia mi-am oprit privirea, cercetând-o şi meditând, m-a convins prin profunzimea mesajului. Dominanta umană, aplecarea cu responsabilă înţelegere asupra frământărilor şi suferinţei fiinţei omeneşti, vulnerabilă în faţa propriilor abisuri ale subconştientului, dar şi a realităţii ce devine vis şi a visului care se suprapune realului, sunt, în principal, emanaţiile ideatice ce se adresează vizitatorului.

Am perceput mesajul substanţial al unui pictor din ultima jumătate de secol XX, preocupat de frământările nu o dată disperate ale omului contemporan, ale singurătăţii sale şi ale neputinţei sale. Mi s-au părut compoziţiile lui Naranjo vestiri adresate mai ales generaţiilor viitoare.

Text reluat şi dezvoltat după prima variantă publicată în volumul „Pledoarie pentru obiectul metaforă", Ed. Danaster, 2003

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul - Muzeu Dali

Motto

„Am aşezat urâţenia pe genunchi şi
numaidecât m-am simţit obosit”
Salvador Dali

După sosirea mea în Barcelona mi-am stabilit rezidenţa în Hotelul „Barcelona House” din Calle Escudillers situată în partea veche a oraşului, alături de pitoreasca şi plină de viaţă, celebră în toată lumea, „La rambla de Cataluña”. Locul ales avea avantaje evidente, dar şi părţi mai puţin plăcute. Forfota şi interminabilul „du-te - vino” făceau ca uneori nopţile să devină „albe” şi chinuite. Mi-am structurat programul pe zone de interes eşalonate cu precizie. Muzee, galerii de artă, monumente de arhitectură, zonele vechi şi moderne ale Barcelonei fiind obiectivele mele prioritare. Altele erau situate în exteriorul oraşului şi presupuneau mici călătorii atractive prin tema de cunoaştere documentară, interferată armonios cu cea turistică.

Astfel, în dimineaţa duminicii de 29 octombrie 1995, la prima oră, m-am urcat din gara Barcelona Sanct în trenul cu destinaţia Figueres. Acea călătorie visată de multă vreme însemna întâlnirea cu Salvador Dali la el acasă. Sufletul îmi era inundat de bucurie şi stăpânit de sentimentul libertăţii, al surprizei şi aventurii ce

Imagini în anexă - paginile: 348, 349

Scanned with OKEN Scanner

le poate propune necunoscutul.

Momentul pornirii trenului mi-a echilibrat starea interioară. Aşteptam cu răbdare ieşirea la lumină din tunelurile subterane ale oraşului.

Am fost vizual absorbit de frumuseţile peisajelor ce se derulau ca într-o peliculă cinematografică prin faţa ochilor mei. Relieful accidentat, mai mult montan al Văii Orientale şi Pirineilor, cu păduri de pini şi foioase, cu un pământ acoperit de verdele viu şi sănătos al pajiştilor, aminteau mai degrabă de începutul verii. Terenurile agricole arate şi bine lucrate, cu pământul brun-roşcat ca o catifea, alternau, în dialoguri coloristice preţioase şi tonice, cu bogăţia nuanţelor de verde, de la cea mai crudă şi sprinţară, la tonul adânc al culorii pinilor şi chiparoşilor. Lumina generoasă făcea ca spaţiul şi întreg peisajul să trăiască din plin în adâncimile şi înălţimile sale. Fiecare volum şi formă etalează contururile cu claritate de cristal. Ansamblurile arhitecturale din localităţi sunt puse în valoare de lumina mediteraneană. Ele se perindă, mai apropiate sau mai îndepărtate, îmbogăţind peisajul prin geometrismul cubisto-plastic. Aspectul general pleda pentru estomparea până la anulare a diferenţei dintre rural şi urban. Granoller Cardedeu, St. Celoni, Girona sunt câteva nume de astfel de aşezări umane al căror accent imagistic pe pelicula călătoriei mele completa cadrul general, picurându-mi în suflet stropi de emoţie şi bucurie.

Girona domină prin dimensiunile şi istoria sa, pierdută în cele mai vechi timpuri, de

Scanned with OKEN Scanner

dinaintea creştinismului, prin prezenţa evreilor expulzaţi din Ierusalim şi aşezaţi aici. Se întâlnesc cinci râuri dând locului o configuraţie aparte, transformând oraşul într-un punct de interferenţă comercială a lumii mediteraneene. Catedrala, reper vertical, domină concavitatea naturală a spaţiului care se aseamănă cu un amfiteatru format din coline semicirculare ce cresc şi se lărgesc pe măsură ce se îndepărtează. Se articulează cu câmpii mănoase, cu pâlcuri de pini şi chiparoşi, acompaniind autostrada şi calea ferată spre inima mult râvnită a Europei. Următorul popas, Figueres, o staţie de tren obişnuită. Din spatele gării, străzile vechi ale oraşului, cu aerul încă provincial, de început de secol, urcă într-o uşoară pantă către un fel de centru care se aseamănă cu un dreptunghi înclinat. Înconjurat cu platani pe margine, cu bănci pentru odihnă, este locul unde localnicii îşi fac plimbările zilnic. Seamănă cu un segment al Ramblei de Cataluña din Barcelona. Spre dreapta, ieşind din această piaţă, continuă urcuşul unor străduţe înguste, cu magazine înghesuite unul în altul, spre „Teatrul - Muzeu Dali". Pe parcurs este presărat cu perseverenţă în ochii turistului spiritul lui Salvador Dali, sub forma unor oferte vizuale, de la cele mai banale lucruri, până la Galeriile de artă care propun cumpărătorului lucrări originale.

Ajuns în piaţeta din faţa „Teatrului - Muzeu Dali", am fost „şocat" de mărimea şirului de oameni din faţa caselor de bilete şi de amestecul babilonian de limbi şi dialecte vorbite de aceştia, de parcă s-ar fi concentrat aici, ca în

Scanned with OKEN Scanner

biblica Arcă a lui Noe, toate naţiile pământului. Organizarea excelentă a făcut ca spaima mea să se risipească imediat. Cu aceeaşi răsuflare tăiată de emoţii am pătruns în curtea interioară unde tronează Cadillacul lui Dali, cu cele două manechine în interior, iar pe capotă, maiestuoasă, cu forme opulente amintind de sculpturile indiene, zeiţa de bronz a lui Ernst Fuchs, cu braţele deschise, întâmpinând vizitatorii. O imensă coloană verticală, formată din anvelope pentru tractoare, susţine o reproducere în marmură neagră după unul din „sclavii" lui Michelangelo, pe care se sprijină, ca o umbrelă ogivală răsturnată, barca Galei, din care se preling mari stropi de bronz în forma unor baloane dezumflate. Un zid circular delimitează incinta pavată cu gresie roşie. Jardiniere dreptunghiulare sunt amplasate în trepte. Pe trei nivele în zidul circular, în nişele-ferestre, manechinele de bronz au încremenit în atitudini statice. Doar poziţiile braţelor sunt schimbate pentru a sublinia o anumită ritmică în unitatea întregului spaţiu, sugerând atmosfera daliniană de solemnitate suprarealistă. Interiorul acestui turn deschis spre cer este invadat de muzici înălţătoare şi stranii. Odată traversată zona, prin două planuri de acces, înclinate, din părţile laterale se urcă pe platforma unei imense scene. Fundalul ei este pictat prin reluarea după propria lucrare originală realizată în 1941, celebra compoziţie intitulată „Labirintul", având de această dată dimensiunile de 8,80x13,00m. Prin această imagine panoramică i se propune vizitatorului un moment de meditaţie suprarealistă şi totodată

Scanned with OKEN Scanner

invitația de a continua prin părțile laterale căutarea și descifrarea codurilor viziunii daliniene.

Cupola reticulară imensă este proiectată de Perez Pinero. O concavitate de cristal, ale cărei fațete triunghiulare orientează razele de lumină într-o țesătură multidirecțională invizibilă, mărește spațiul, determinând o anume stare a atmosferei din interior. Pe peretele lateral din stânga, portretul lui Abraham Lincoln se recompune de la distanță din pătrate colorate, care suprapun în același timp de la o altă distanță, chipului, un nud văzut din spate și care nu poate fi altul decât cel reprezentând-o pe Gala. Lucrarea este realizată în 1976 în ulei pe hârtie fotografică, la dimensiunile de 4,20x3,17m, și reprezintă, de fapt, un omagiu adresat pictorului Mark Rothko.

Prin partea opusă acestui panou se pătrunde în ciudata și suprarealista sală a instalației, ce poartă numele celebrei actrițe americane Mae West. O scenă semiovală, placată cu lemn de pin lustruit în culoarea sa naturală, ocru roșcat, ocupă aproape o treime din această imensă sală. În spatele scenei, pe un fundal roșu, într-un plan înclinat, sunt așezate două pânze dreptunghiulare, egale, pictate, înfățișând două peisaje de iarnă cu imagini diferite, sugerând panoramele periferice ale unor orașe. Sub ele se află un șemineu cu două orificii, sugerând, prin forma generală, baza unui nas, pe care este așezat un orologiu prețios filigranat și care are în ansamblul întregii compoziții spațiale, expresive valențe plastice. În fața șemineului, o sofa roșie din fibră

Scanned with OKEN Scanner

spongioasă imită până în cele mai mici amănunte o pereche de buze roşii, cărnoase, senzuale. Pe partea opusă se află o mică platformă cu suprafaţa unui metru pătrat, situată sub abdomenul unui dromader, la o înălţime de cca 1,70m. O lentilă care cuprinde întreaga instalaţie, covertind plastic-expresiv şi convingător toate obiectele. Pe retina privitorului se recompune portretul celebrei actriţe. Imaginea obţinută este cea cunoscută prin afişele din perioada interbelică. Spaţiile laterale ale grupului de obiecte prin care se structurează portretul amintit sunt punctate prin afişe ce amintesc de spectacole şi filme, sculpturi, manechine, toate proiectându-se pe negrul pereţilor şi de fapt propunând ambiental reconstituirea imagistico-sugestivă a unei importante personalităţi care aparţine teatrului şi cinematografiei americane dintre cele două războaie mondiale.

Continuăm traseul într-un sens semicircular, urmărind simezele laterale. Exponate daliniene, gravuri, desene, picto-obiecte, aranjamente de obiecte, combinaţii şi asocieri de forme aparent contradictorii răspund unor criterii estetice bine ştiute de autor.

Pe nesimţite am ajuns în saloanele intime, unde, pe plafonul pictat, reprezentaţi apoteotic, într-o viziune barocă, cu racursiuri îndrăzneţe, Dali şi Gala sunt deasupra tuturor, înălţându-se spre ceruri. În salonul alăturat, patul matrimonial, acoperit cu mătăsuri aurii, este susţinut de patru dragoni albi, cu încrustaţii de aur în lungul coloanelor vertebrale. În colţul din dreapta, la capul patului, un schelet uman

Scanned with OKEN Scanner

din aur este expresia simbolică de tip „vanitas" ce ne vorbeşte despre inevitabilul „memento mori". Deasupra patului, peretele este decorat cu o mare tapiserie în centrul căreia, integrată într-o formă circulară, este reluată clasica şi arhicunoscuta imagine daliniană cu ceasurile care se preling de pe tăblia unei mese şi atârnă vâscoase pe creanga unui arbore desfrunzit. Întreaga ambianţă, pentru cine are puterea de a nu privi lucrurile drept simple amuzamente, ne propune un profund moment de reflecţie existenţială asupra eternei întrebări: „cine suntem, de unde venim şi încotro mergem". Pe sofaua de alături, spătarul este pictat. Un peisaj apocaliptic cu un căluţ de mare, ape învolburate, munţi ascuţiţi şi un cer încărcat de nori denşi, pare a fi o invitaţie permanentă la a nu uita că locul, timpul şi spaţiul sunt repere de necontrolat în raport cu infinitul.

Atmosfera suprarealistă gândită de Dali este exprimarea răspunsului cu mijloacele artei vizuale la întrebările existenţiale ale secolului.

Sculptura Greciei antice, Michelangelo, Rafael, Velazquez, Vermeer, Millet, Picasso şi alţii fac parte din universul dalinian al Muzeului, însoţindu-l pe inegalabilul pictor prin prelucrările sale după operele lor. Portrete-omagiu reprezintă tentativa de a demonstra că toţi au cochetat cu principiile estetice ale suprarealismului, dar numai el a atins apogeul. Semnăturile dezinvolte „Dali", cu grafia lor inconfundabilă, semănând cu urmele lăsate de mişcările rapide şi sigure ale unui spadasin, confirmă opera, nepermiţând comentarii tendenţioase. Din loc în loc, autoportrete din

Scanned with OKEN Scanner

diferite perioade, studii şi compoziţii în care Gala este modelul esenţial, de la starea de atom până la formele cele mai complexe, subliniază încărcătura tensionată a spiritului suprarealist. Omniprezentă şi unică, partenera de spirit şi viaţă este pentru pictor elementul determinant, vital şi regenerator de energie creatoare. Opera lui Dali fără Gala este de neconceput, iar suprarealismul, un banal exerciţiu exhibiţionist. Dali şi Gala pot fi văzuţi faţă în faţă într-o suită de lucrări aşezate în vitrine special amenajate, cu instalaţii ce permit privitorului să se delecteze descoperind anamorfoze amuzante, privindu-i de aproape.

Cu plăcere ascunsă, nemărturisită, Dali a ilustrat opera lui Cervantes. În desenele şi gravurile sale, Don Quijote cu al său însoţitor sunt eroii incontestabili cu care pictorul se identifică, retrăind imaginar momente şi visuri existenţiale proprii. Expoziţia din această sală mi s-a părut emblematică pentru că descopeream, prin operele de pe simeze, o parte din donquijotismul lui Dali.

Revenind în lumea acestui secol, „Apoteoza dolarului", lucrare cunoscută publicului, închide semnificativ traseul expoziţional. Meditând, după parcurgerea muzeului, devii partenerul sincer al lui Dali, când, întrebat de un comentator: „Ce este suprarealismul?", marele pictor a răspuns fără ezitări: „Suprarealismul sunt eu".

Muzeul din Figueres reprezintă într-o aglomerare şi ordonare, totodată, după o logică numai de autor înţeleasă, imaginea-sinteză a vieţii şi operei artistului, a ideilor şi tentativelor

Scanned with OKEN Scanner

de exprimare plastică sub forma unor posibile răspunsuri prin operă, la multitudinea de întrebări-problemă ale secolului XX, succedate cu o atât de mare repeziciune. Dali propune, anticipează şi răspunde prin opera sa, care-şi păstrează, incontenstabil, caracterul unitar al viziunii şi stilului, deşi în ea sunt prezente conceptual toate curentele artistice ale secolului, marcate prin creaţii demne de luat în consideraţie, cu totul remarcabile.

Am revenit la Figueres în vara anului 1997 şi am simţit imperios nevoia, după vizita la „Teatrul - Muzeu Dali", să plec la Cadaques, mirificul loc al pictorilor moderni. Un golf aproape sălbatic pe ţărmul Mediteranei, unde ariditatea cu adevărat „suprarealistă" a peisajului este „tulburată" din nevoi civilizatoare de elemente urbanistice, edilitare, turistice moderne.

Era o după-amiază cu soarele încă sus. Lumina puternică, clară, aurie, proiecta formele falezelor abrupte şi stâncoase pe porţiunile de plajă, în marea albastră, cristalină şi adâncă. Orizontul se topea între cer şi mare. Chiparoşii negri, verticali şi tăcuţi, marcau atemporal spaţiul, dimensionându-l şi ordonând întreg peisajul în raporturi armonice universale. Priveam panorama golfului de pe terasa unei biserici, situată alături de un cochet restaurant care avea scrise pe faţadă cu majuscule numele lui Picasso, Dali, Miro, oaspeţi nelipsiţi în zilele vacanţelor. Am fost surprins de propriul meu gând şi sentiment că Dali este prezent prin spiritul său în acest colţ de lume mediteraneană, în acele clipe.

Scanned with OKEN Scanner

Recunoşteam, urmărind panorama golfului, fragmente din tablourile sale în formele falezelor, în atmosfera şi culoarea cerului, în structura frământată a stâncilor sau în moliciunea catifelată a nisipurilor.

O doamnă în vârstă, urcând străduța de piatră, m-a provocat la discuție. Ca orice curios, sub impresia puternică a descoperirilor mele, am întrebat-o ce ştia despre cei trei mari pictori. Mi-a spus că i-a cunoscut pentru că veneau deseori acolo. În mod special mă interesa cuplul Dali şi Gala. Mi-a răspuns că Dali era un om ca toți omenii şi se comporta normal. Devenea brusc excentric şi imprevizibil când interlocutorii erau ziarişti, critici de artă sau bancheri. „Dali nu a fost un nebun. A fost un om normal al secolului XX". Răspunsurile bătrânei Doamne mi-au ridicat vălul îndoielii şi nelămuririlor față de personalitatea lui Dali, marele îndrăgostit de Cadaques.

Am plecat, întâmpinând amurgul peste munții stâncoşi. Urmând şoseaua întortocheată, secundat de adâncurile prăpăstiilor, cu explozia de lumină incandescentă, portocalie a apusului în față, m-am îndreptat spre Barcelona. Împovărat de impresii şi emoții, eram fericit.

iulie 2007

Scanned with OKEN Scanner

Antonio López - persistența realismului

Muzeul Național - Centrul de Arte Reina Sofia din Madrid - a găzduit marea retrospectivă Antonio López, artist a cărui operă are o anvergură impunătoare în ansamblul artei naționale spaniole, recunoscută și apreciată unanim pentru complexitatea ei. Atingând dimensiunile estetice ale universalului, ilustrează elocvent corelația cu tradiția și exprimările conceptuale contemporane. Prilejul de a fi martor la un astfel de eveniment în primăvara anului 1993 începând cu ziua vernisajului și mai apoi revenind pentru a privi cu răbdare și a înțelege subtilitățile concepției și gândirii maestrului, situate într-o binefăcătoare simbioză cu modalitățile de expresie moderne, le-am considerat unul din darurile norocoase din perioada mea madrilenă.

Comentatorii și criticii de artă spanioli, preocupați de cercetarea evoluției fenomenului artistic plastic și extragerea din hățișul, deseori, hazardatelor „orientări" și obsedante căutări ale noului, cu orice preț, propulsate în sensuri și direcții experimentale surprinzătoare, l-au identificat pe Antonio López ca fiind un artist a cărui operă, în esență, se înscrie pe traseul vizionar al

Imagini în anexă - paginile: 350, 351, 352, 353, 354

Scanned with OKEN Scanner

tradiției realismului spaniol. Ca pictor, este considerat un fenomen distinct al artei contemporane. Introvertit și intimist, marile teme ale picturii sale l-au făcut cunoscut, rămânând un solitar.

Nu popularitatea, ca rezultat al mediatizării, l-a făcut cunoscut, pentru ca opera sa să fie considerată de anvergură universală, ci conceptele sale despre realitatea pe care o reprezintă.

Antonio López s-a născut la 6 ianuarie 1936 în localitatea Tomelloso care aparține zonei Ciudad Real, provenind dintr-o familie care generație după generație și-au consumat energiile muncind câmpul - „labores del campo". Șansa devenirii artistice pentru Antonio López se datorează unei mătuși care, intuindu-i predispozițiile, a intervenit pe lângă unchiul său, pictorul Antonio López Torres, să-l accepte pentru primele lecții de desen și pictură. Cu pregătirea de început, tânărul aspirant, la vârsta de 13 ani se înscrie la Școala de Bellas Artes din Madrid.

În perioada anilor '50, în capitala Spaniei se coagulase orientarea unui grup de artiști către un program estetic perceput sub denumirea de „Realism Madrilen". În acest grup erau integrați Lucio Muñoz, Enrique Gran, Francisco și Julio López Hernández, Isabel Quintanilla și Maria Moreno, care mai târziu va deveni soția lui Antonio López. Aceștia formau nucleul grupării artistice amintită.

În 1955 Antonio López finalizează

Scanned with OKEN Scanner

studiile la Academie, după care urmează o serie de călătorii inițiatice în Italia, pentru a cunoaşte arta maeştrilor din secolele XIV şi XV.

Ca oricare tânăr artist la început de carieră, se dedică cu ardoare căutărilor unui stil personal şi configurării propriului program artistic. Astfel, se dedică experimentelor artistice axate mai ales asupra tehnicilor şi materialelor, preocupat de performanță în obținerea unor efecte spectaculoase prin tratarea structurilor suprafețelor. În jurul anilor '60, cercetările sale se situează în zona tendințelor de a contura o viziune orientată stilistic şi prin conținut în perimetrului Suprarealismului. El caută clişee în exprimare, pornind de la suprapunerea de planuri ale imaginilor extrase din realitate pentru a provoca o stare de ambiguitate suprarealistă. Compozițiile sale din această perioadă abundă excesiv de multitudinea elementelor ce le configurează. El creează un univers fantastic prin mijloacele amintite, atractiv prin starea magică perceptibilă, folosind o recuzită de obiecte simple, accesibile şi surprinzător de banale. Prin excesul de elemente ce alcătuiesc compozițiile din acea etapă, putem concluziona, fără a greşi, că avem de a face cu o viziune barocă în cel mai autentic înțeles.

Pictorul, frământat de problema definirii propriului stil, treptat se eliberează de acea viziune barocă, pentru

Scanned with OKEN Scanner

a îmbrățișa, cu același entuziasm grav și silențios, reprezentarea realității în forma ei crudă, despuiată. Astfel, se concentrează asupra realizării unor picturi și desene, basoreliefuri cu subiecte și scene pregnant marcate de un limbaj aluziv simbolic.

În etapa deplinei sale maturități artistice, Antonio López se relevă privitorului ca fiind intens preocupat de armonizarea propriei realități existențiale cu motivele pe care le pictează. Acestea par surprinzătoare prin simplitatea și veridicitatea lor. Temele și subiectele asupra cărora își orientează interesul interpretându-le realist, fără concesii, am putea spune, își au originea în propria realitate biografică. Privitorului i se propune perceperea unei profunde reflecții și contingențe cu subiectul. Claritatea acestei relații se află, de fapt, la baza căutărilor sale. Atingerea acestui prag a fost posibilă prin mulți ani de muncă și căutări. Apropierea, în această etapă a creației, de „adevărul" pe care, instinctiv mânat de intuiția sa de pictor, dorea să-l reprezinte în operele sale, a devenit propria realitate metamorfozată.

În paralel cu pictura și desenul, sculptura formează un capitol prin care artistul și-a propus o cale paralelă de apropiere de acel „adevăr". Faptul este evident prin abordarea subiectelor lucrărilor de sculptură în același spirit.

În anii următori deceniului al șaselea, Antonio López continuă cu

Scanned with OKEN Scanner

perseverență limpezirea propriului crez artistic, fără a simți presiunea concesiilor și cedării unui tribut curentelor la modă, zgomotos promovate unele, pentru a dispărea imediat. El rămâne fidel realismului și căutării propriului „adevăr" schimbând registrul tematic prin focalizarea interesului asupra lumii contemporane identificată în imediata vecinătate. Este încă o dată convins că esențial pentru împlinirea sa ca pictor, înseamnă cercetarea și relevarea adevărului realității din preajmă. Toate aceste frământări pentru limpezirea stilului și viziunii personale se petrec în tăcere. Biografia sa are o desfășurare lentă, liniară și lipsită de evenimente spectaculoase, marcată însă printr-o muncă tenace și neîntreruptă.

Portrete, naturi moarte, peisaje, domină în majoritate opera sa. Studiul naturii și tehnicile tradiționale rămân în atenția sa. El creează un univers care nu se află deasupra sa, ci îl înconjoară, amestecându-se proporțional cu starea sa emoțională. Nu pictează având idei preconcepute. Interpretările sale sunt rezultate ale unor dialoguri deschise cu „vitrinele cu vase", cu spațiul unei băi în care este chiuveta și oglinda, cu „frigiderul deschis" plin sau gol, mai vechi și degradat sau nou, cu „o cadă plină cu apă" în care o femeie nudă este scufundată. Se apropie cu sfială, mângâind cu privirea, de ramurile unor pomi în care fructe pârguite, citrice sau

Scanned with OKEN Scanner

cireşe, atârnă savuroase.

În operele sale, deşi este evident un anume tip de obiectivitate realistă, aceasta nu poate fi confundată cu cea fotografică a preciziei hiperrealiste

Antonio López nu creează sinteze idealiste şi nu propune imaginea unei lumi mai bune, ci o arată pe aceasta aşa cum este ea. Pictorul imortalizează secvenţa care ocazional ar putea însemna un instantaneu, conferindu-i, prin mijloacele de care dispune, acele însuşiri care fac ca prezentul să devină etern. Timpul este o dimensiune care îl preocupă şi o problemă fundamentală pe care îşi propune să o permanentizeze în picturile sale. Atitudinea sa face parte din cea a unei generaţii ce reacţionează faţă de dezumanizarea artei, despre care vorbea la începutul secolului Ortega y Gaset şi care dezumanizare a ajuns la limita suportabilităţii.

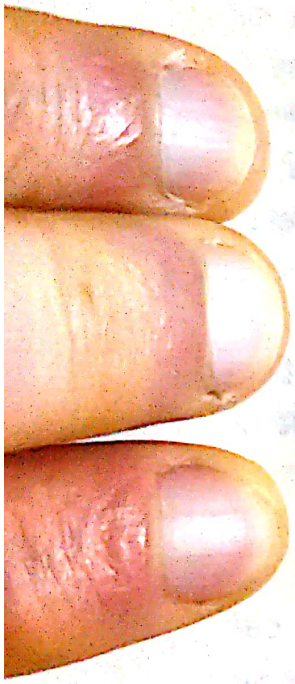
Oamenii reprezentaţi în compoziţiile lui Antonio López sunt cei din imediata sa vecinătate. El reuşeşte să aureoleze starea domestică cu o grandoare silenţioasă. Intimitatea mediului în care trăieşte sau pe care îl descoperă circulând dintr-o încăpere în alta a unui spaţiu de locuit înainte de a coborî în stradă devine pentru pictor un obiectiv major.

Colţuri de camere, unghere şi holuri, băi, culoare de trecere, bucătării dezafectate cu aparatură învechită şi atacată de rugină, locuri ascunse până la

Scanned with OKEN Scanner

un moment dat prin evacuarea mobilierului, puse în situația de a dezvălui cicatricile unui trecut care a însemnat pentru om și bine și rău, sunt subiecte prin care pictorul dă la iveală zone de intimitate ale vieții cotidiene a omului contemporan.

Peisajele sale sunt radiografii urbane, plonjări perspectivice asupra unor cartiere sau bulevarde. Pictate cu minuțiozitate, transmit pulsații calme și ritmice ale vieții, ale unor bănuite prezențe umane, estompând larma dezordonată. O lumină pulverizată de argintiuri temperează nuanțele de roșu ale acoperișurilor de țiglă, calmează focalizările de lumini puternice, directe, pe fațadele clădirilor.



Umbrele devin transparente prin pelicule ce acopăr suprafețele, neutralizându-le duritatea și colorându-le totodată.

În fața diversității temelor și subiectelor, pictorul are o atitudine contemplativă de resemnare și împăcare cu realitatea acestora. El primește cu bunăvoință ceea ce lumea reală îi propune și acceptă cu înțelepciune.

Un loc cu totul distinct în creația lui Antonio López este rezervat marilor cicluri ale desenelor. Sunt opere autonome și nu studii pregătitoare pentru picturi.

Am amintit secvențional subiectele care configurează tematic opera artistului. Un loc special, preferențial între acestea,

Scanned with OKEN Scanner

este cu generozitate rezervat prezenței în multiple ipostaze a celor dragi și apropiați din familie: soția, copiii sau propria ființă.

Acest univers domestic reprezentat cu mijloacele desenului și picturii se extinde spre împlinirea setei de „adevăr" în sensul realist și în spațiul tridimensional, prin realizarea unor sculpturi de dimensiuni rezonabile prin folosirea unor materiale combinate. Propriul trup și cel al soției, reprezentate nud precum Adam și Eva la facerea lumii, sunt pretexte de analiză și reprezentare minuțioasă, uimitoare. Antonio López modelează lemnul așa cum tradiția din Evul Mediu catolic ne arată, combinând forma volumetrică cu intervențiile de culoare pentru a crea opere cât mai apropiate, prin efectul vizual, de realitatea vie și palpabilă.

Antonio López rămâne credincios travaliului său fără a-și propune o astfel de activitate. Faptul devine evident dacă, analizându-i activitatea îndelungată, constatăm că a preferat să se consacre cu pasiune și energie creației, lăsând într-un plan secund preocuparea de a fi mediatizat și văzut în expoziții. O expoziție de anvergură a avut în 1961. Era asemănătoare celei din 1993, de la Muzeul amintit. Aceasta din urmă a adus în fața publicului o impresionantă și epopeică desfășurare a operei unui artist exemplar, fidel crezului său și căutărilor unui tip de „adevăr" care, în esență,

Scanned with OKEN Scanner

Antonio López

Textul are la bază consemnările directe din expoziție, mai 1993, Madrid

exprimă configurația talentului și personalității sale. Opera sa este rezultatul unei munci sisifice spre propria împlinire.

aprilie 2008

Scanned with OKEN Scanner

Lucio Muñoz

Primele lucrări semnate de acest artist le-am văzut în Muzeul de artă contemporană al Centrului de Arte Reina Sofia din Madrid. Mi-au reținut atenția prin plasticitate, rafinamentul armoniilor de culoare, structurile compoziției riguros construite, dar mai ales prin materialele folosite pentru realizarea lor. Am fost plăcut surprins şi din prima clipă mi-am amintit de unii pionieri ai Ready-made şi mai ales de colajele dadaiste ale lui Kurt Schwitters şi Max Ernst. Nu peste mult timp am avut şansa să văd o amplă expoziție Lucio Muñoz la galeria ODA din Barcelona, când timpul mi-a permis şi o analiză mai atentă a demersului creator al artistului.

Lucio Muñoz s-a născut în 1930 la Madrid. A studiat la Academia de Bellas Artes „San Fernando" din acelaşi oraş. O bursă, obținută în 1955 din partea Guvernului francez, va face posibilă aprofundarea studiilor timp de un an în capitala artelor moderne. Este locul şi etapa în care se vor decanta opțiunile sale pentru a pune în valoarea propriei opere temeinica pregătire dobândită la Academia San Fernando, recunoscută prin competența şi nivelul exigențelor.

Lucio Muñoz este un artist atipic dacă privim creațiile sub aspectul determinării acestora de materialele folosite. El se exprimă însă, cu mijloacele firești ale expresiei plastice ce susțin concepția fiecărei lucrări. Arta sa pare atipică pentru că nu se încadrează unui gen anume. Nu vom spune că este pictură, deşi admirăm

Imagini în anexă - pagina 355

Scanned with OKEN Scanner

compoziția și cromatica armonioasă în viziune picturală. Ne vom exprima comentând lucrările, bucuria de a descoperi subtilitățile unor acorduri de culoare, sugestia unor structuri plastice picturale sau compoziția ce se înscrie în parametrii unei organizări a spațiului lucrării ca într-un tablou în care raporturile părților sunt cu simțul echilibrului intuite și consolidate prin accentele valorice deliberat repartizate în ansamblurile compoziționale. El este un artist preocupat de exprimarea ideilor prin modalitățile conceptuale ale artei abstracte doar în aparență. Spun în aparență pentru că în tramele fiecărei compoziții vom descifra suportul inteligent codificat al unei origini figurative simple și accesibile. Elementele formale și expresiv cromatice își au originea în figurarea unui peisaj, a unor obiecte sau a figurii umane.

Încercarea de identificare a genului căruia am putea considera apartenența creațiilor lui Lucio Muñoz ne va conduce în cele din urmă la concluzia că ele fac parte din opera unui pictor, fără îndoială. Ceea ce ne va surprinde este faptul că nu vom percepe structurile unor tușe de materie colorată așezată cu pensula sau cuțitul de paletă pe suprafața unei pânze, ci vom descoperi travaliul și stăruința autorului, care optează pentru o tehnică asemănătoare celei practicate de cercetătorul arheolog. Muñoz scormonește și elimină strat după strat în profunzimea structurii materiale din care este alcătuit un panel, pentru a extrage și configura în cele din urmă ideea plastică. El folosește cu sensibilitate și inteligență ceea ce, surprinzător, fiecare etapă și prag al scobirilor se relevă ca potențial expresiv artistic. Lucrările sale le

Scanned with OKEN Scanner

putem asemăna cu siturile arheologice prin care descifrăm straturi succesive ale unor etape ale civilizației umane, deschizând privitorului câmpul imaginației proprii pentru reconstituirea începuturilor.

Folosindu-mă de un catalog cu reproduceri ale creațiilor lui Muñoz, am pus întrebarea unor pictori cu experiență ce cred despre aceste lucrări. Le-au admirat convinși fiind că este vorba despre lucrări de pictură realizate cu mijloacele specifice: suporturi dure sau pânză, culori așezate metodic cu pensula și imaginația creatoare a artistului în a extrage expresive sinteze din natură.

De fapt, Lucio Muñoz se folosește materialicește de ceea ce industria modernă oferă constructorilor și fabricanților de mobilă, panouri mari, realizate prin presare și colare, din straturi succesive diferit orientate, șipci și coli de placaj, ordonate într-o țesătură uniformă și solidă, calculată inginerește pentru a fi rezistentă, lamele pentru parchetare, folii de placaj etc. El procedează la exfolieri ale unor părți pornind de la suprafață către profunzime, urmând proiectul unei structuri plastice compoziționale. În unele lucrări, adaugă părți din aceleași materiale. Intervențiile sale suplimentare sunt prin laviuri nuanțate, potrivite cu substanțialitatea materială a suportului și adaosurilor ce intervin în configurarea lucrării. Ceea ce artistul descoperă, strat după strat, sunt esențe lemnoase diferite, subtil colorate în tonuri rafinate, structuri naturale și forme caligrafiate ale fibrelor. Brad, pin, fag, stejar, fiecare cu dominanta structurii fibroase și de culoare. Alăturate și interpuse, ele formează un dialog

Scanned with OKEN Scanner

plastic preţios, pictural şi surprinzător.

Ingeniozitatea artistului şi compatibilitatea comunicaţională cu materialitatea suporturilor surprind privitorul, uimindu-l. Pare incredibil faptul că frumuseţea şi expresia artistică poate fi descoperită în cele mai banale materiale aflate la îndemâna oricui. Finalul demersului creator, prin ingeniozitatea aparent stângace a prelucrării materialelor, este perceput ca împlinire în sensul firescului, al naturaleţii gestului artistului.

În egală măsură o astfel de lucrare poate satisface rigorile unui colecţionar de artă poate înnobila ambianţa intimă a unei locuinţe sau umaniza, prin efectul cromatico-material, spaţiile generoase publice ale unor instituţii.

De altfel, parcurgând un sumar curicular al autorului, aflăm că lucrările sale fac parte din patrimoniul unor prestigioase muzee şi instituţii, dintre care amintim: British Museum, Biblioteca Naţională din Paris, Muzeul din Göteborg, din Haga, Buenos Aires, Santiago de Chile, New Orleans, Amsterdam sau Tate Gallery din Londra şi multe altele.

Pentru publicul din România, Lucio Muñoz este un necunoscut. Totuşi, palmaresul său internaţional impresionant, construit cu modestie şi discreţie, însumează o prezenţă constantă expoziţională începând din anul 1965, fiind recunoscut şi agreat de cele mai prestigioase galerii de artă, bănci, muzee, colecţionari.

Ne facem datoria de a prezenta în acest text impresiile şi observaţiile directe născute ca urmare a descoperirii lucrărilor acestui singuratic, atipic şi fascinant artist.

Scanned with OKEN Scanner

Patru cavaleri ai dălții la Galeria „ODA" din Barcelona

Sub genericul „Traiecte și convergențe", patru artiști români, după cum ne informează pagina interioară a unui substanțial catalog, expun la frumoasa și bine cotata Galerie de artă „ODA" din Barcelona. Am avut prilejul să văd expoziția a doua zi după vernisaj, în noiembrie 1995. Surpriza a fost cu atât mai plăcută cu cât am descoperit numele celor patru artiști-sculptori care se afirmaseră în țară încă înainte de 1989. Sigur, astăzi ei trăiesc în locuri diferite din Europa, dar se grupează la intervale de timp, adunându-și lucrările în câte o expoziție de amploare pe care o itinerează după ce, în prealabil, au definitivat un proiect cu un program bine reglat. Cei patru artiști români, după ordinea prezentării în catalog, sunt: Nicolae Fleissig, născut la Tg. Mureș în 1948, absolvent al Institutului de Arte plastice „N. Grigorescu" - 1973, Șerban Gabrea, născut în București în 1940, absolvent al aceluiași institut, promoția 1966, Bata Marianov, născut la Timișoara în 1943 și absolvent al secției de Sculptură a aceluiași Institut de arte din capitala României, promoția 1970, și Ariel Moscovici, născut în București, în 1956, emigrat în Israel împreună cu părinții, dar care a studiat la Tel Aviv și Paris, L'École Nationale Superieur de Beaux Arts - 1979.

Fiecare artist expune în această Galerie de artă cu numele predestinat „ODA" câte un ansamblu de lucrări de sculptură, instalații și desene, prezentate sub un titlu generic,

Imagini în anexă - paginile: 356, 357, 358, 359

Scanned with OKEN Scanner

„Traiecte şi Convergenţe"care exprimă în esenţă dominanta ideatică a conţinutului.

Nicolae Fleissig este preocupat de tema timpului, natura şi starea ei, la care se raportează prin dorinţa de încorporare a sculpturilor sale. Exprimarea plastică pentru care optează este determinată de materialele folosite: piatră, metal, lemn. Ele sunt cele care impun o anume concepţie în interpretarea formei şi a compoziţiei spaţial-volumetrice, un anume caracter şi expresie a acestora. Sculptorul asociază piatra lemnului şi metalului sau sticlei. Împreună sau singure, în combinaţii de câte două, aceste materiale, prin proprietăţile lor intrinsece, impun soluţiile expresiv-plastice. Fiecare lucrare de sculptură se remarcă prin „setea" de spaţiu şi nu în orice fel. Piesele se cer aşezate în cadrul natural, unde lumina, culoarea şi formele naturale secundare sunt în măsură să exacerbeze calităţile plastice ale materialelor şi însăşi structura volumetrică compoziţională.

Piatra de gresie într-o reprezentare monolitică, tratată prin tăieturi care introduc suprafeţelor ideea de ordine bazată pe relaţia vertical-orizontal, sugerează, dacă imaginaţia noastră se eliberează de convenţii, monumentalitatea unui templu aztec, de exemplu. Ea pare a se elibera de povara materiei în sine şi a presiunilor legii gravitaţiei, prin planul unduios al unor forme ce amintesc de aripile unei fiinţe libere, pasăre sau fluture, în imensitatea spaţiului. Cele două materiale, piatră şi lemn, aflate în antiteză, se pun, de fapt, în valoare expresiv-plastică, reciproc. Modalitatea de tratare a componentelor compoziţiei, precis delimitate de originea lor materială, este de

Scanned with OKEN Scanner

asemenea concepută de artist spre a urmări acest sens. Volumul prismatic al pietrei este prelucrat prin tăieturi, cum am spus, ordonate ca o rețea de mici pătrate egale, născute prin intersectarea acestora pe direcțiile verticale și orizontale, în timp ce aripile ample din lemn așezate deasupra pietrei se unduiesc în spațiu după direcții orizontal-oblice și curbe. Suprafețele au o moliciune insinuantă, deliberat căutată, evitând planimetria și rigurozitatea muchiilor tăiate după direcții geometrice precise. Lucrarea pe care o comentăm se intitulează „Eoliană" și este realizată în 1990. Ea inspiră privitorului perceperea sa ca un simbol, lăsându-i libertatea interpretării.

„Lacustră" este o altă lucrare realizată în 1991 din lemn și fier, asociere care cauzează determinant plasticitatea și expresivitatea prin calitatea celor două materiale. Titlul este seducător prin sugestivitatea referitoare la un anume mod de viață posibil. În mentalul său, privitorul va asocia posibilitatea existenței umane într-un alt loc geografic, cu un alt mod de a trăi decât cel care îi este familiar. Interpretarea sculptorului se înscrie în zona metaforicului ce vizează relația dintre artist și lumea din jurul său. Nu cred că tema „turnului de fildeș" a avut-o în vedere, ci situarea în planul ideilor și gândirii a creatorului ca om aparținând lumii realului, dar care, prin actul creației sale, se desprinde din această lume, reprezentând prin operă ceea ce este esențial și semnificativ. Relația dintre realitate și universul ideilor în reprezentare simbolică în lucrarea respectivă este trasfigurată prin scara care permite oricând întoarcerea în realitate sau evadarea din aceasta în lumea

Scanned with OKEN Scanner

ideilor. Forma structurală a lucrării, în ansamblul ei, este una piramidală, alungită, care se defineşte printr-un plan şi două bare reprezentând muchiile ce leagă un volum prismatic în secţiune triunghiulară la bază şi o prismă în secţiune pătrată acoperită de două planuri înclinate sugerând configurarea unei case, în partea superioară. Aceasta are doar o intrare de la care atârnă o scară, desfăşurată în două planuri direcţionale, fără însă a ajunge până la bază. Ne aflăm în faţa unor combinaţii volumetrice geometrice bine definite, cu certă şi elocventă încărcătură simbolică. Asocierea celor două materiale, lemn şi metal, din care este făcută lucrarea, modul de tratare plastică a suprafeţelor, ce aminteşte de tehnica nituirii, sunt elemente care susţin expresivitatea lucrării.

În acelaşi cadru tematic se înscrie şi lucrarea „O jumătate de oră de repaos" realizată în 1992, concepută pentru a fi amplasată într-un spaţiu natural care, prin elementele componente, reprezintă o invitaţie la repaos, meditaţie şi contemplare. Artistul apelează şi în acest caz la fier şi lemn, la acelaşi mod de tratare plastică a suprafeţelor. El combină în acest caz geometrismul planurilor şi muchiilor drepte, cu suprafeţele curbe ce par a urma traseul unei curgeri acvatice din plan vertical într-o desfăşurare direcţională orizontală. Privitorul, contemplând lucrarea, are la un moment dat sentimentul că se află în faţa unui obiect destinat unei funcţiuni reale, el fiind invitat la împlinirea acesteia. Totodată, întreaga compoziţie volumetrică sculpturală, prin forma rezultată din combinaţiile planurilor, are o reverberaţie umană sugerând o siluetă aşezată spre a contempla.

Scanned with OKEN Scanner

Privirea contemplatorului este o fereastră dreptunghiulară decupată în partea superioară a compoziţiei.

Realizată în lemn, lucrarea intitulată „Mişcare triunghiulară pentru o aripă de fluture" reprezintă, prin modul de concepere a compoziţiei, mai degrabă un omagiu adus spaţiului, prin integrarea constructivistă a unor elemente simple de susţinere a unor suprafeţe ce descriu desfăşurarea pluridirecţională în spaţiu într-o structură combinatorie poligonală.

Al doilea expozant este Şerban Gabrea. Numele său este asociat istoriei contemporane a Teatrului Naţional din Bucureşti, unde, cu patruzeci de ani în urmă, a realizat tapiseriile care, pentru arta modernă românească, sunt importante repere ale evoluţiei genului.

Opera sa se defineşte printr-o viziune metafizică predominantă. Ea este accesibilă refuzând ierarhiile comparative păstrând un ritm personal în abordarea faţetelor realităţii.

Lucrările prezentate în această expoziţie sunt interpretări personale ale unor idei a căror rezonanţă ne aminteşte de universul biblic şi de cel al civilizaţiilor pierdute în istorie, dar care ne fascinează şi astăzi. Instalaţii sau obiecte pentru realizarea cărora au fost asociate materiale diferite - hârtie, lemn lăcuit, porţelan şi intervenţii cu mijloacele specifice graficii şi picturii -, puse în relaţii bine studiate cu spaţiul şi mediul, sugerează un nivel elevat al meditaţiei şi percepţiei.

„Desenele de la marea moartă", instalaţie, în care lemnul lăcuit, desenul pe suport de hârtie şi porţelan se asociază, este o lucrare prin care privitorului i se propune

Scanned with OKEN Scanner

plonjarea în memoria unor timpuri demult apuse, fără a avea revelaţia reconstituirii. Totul se desfăşoară în aria metafizicii, fiecare componentă a ansamblului spaţial fiind investită de autor cu evidente conotaţii simbolice. Percepem o regie subtilă, prin care semne plastice şi simboluri converg la ordonarea acestui ansamblu în care admirăm relaţiile dintre forme, eleganţa cu care sunt puse în valoare, plasticitatea şi expresivitatea lor, armonia şi unitatea întregului.

Un ciclu de instalaţii intitulat, de asemenea sugestiv, „Lux - or" ne reţine atenţia prin mesaje de factură poetică. Componentele formal-obiectuale care se grupează spre realizarea fiecării instalaţii sunt realizate de asemenea din materiale diferite. Lemn, cauciuc aurit, plexiglas, neon şi desene pe hârtie, nisip, se întâlnesc în fericite mariaje, integrate unor raporturi de proporţionalitate, calitate valoric-cromatică şi de materialitate, subordonate suveranităţii spaţiului. Privitorul este cucerit de libertatea interpretării propusă de autorul însuşi. Cât de departe şi la ce grad superior în sfera esteticii va ajunge cu propria interpretare aflându-se în faţa lucrărilor, depinde doar de el însuşi, de sensibilitatea şi cultura sa.

Artistul este cucerit de calităţile materialelor la care recurge, căutând în ele valenţele estetice înrudite metafizicii sale. El este fascinat de verdele crud al gazonului unei peluze pe care formele geometrice severe din plexiglas negru, odată aşezate, intră în conjuncţie cu vegetalul, inducând ideea de puritate severă eliberată din corsetele materialităţii, aşa cum ni se propune prin lucrarea „Ansamblu iniţiatic".

Desene în tuş pe hârtie japoneză, colaje

Scanned with OKEN Scanner

sau picturi în ulei, împlinesc selecţia de lucrări prezentate de Şerban Gabrea.

Numele celui de al treilea expozant este Bata Marianov. De la prima vedere remarcăm consecvenţa fidelităţii artistului faţă de coordonatele fundamentale ce definesc arta sculpturii - volum, spaţiu, formă, ritm, structuri de materialitate.

Exponatele sale se înscriu sub cupola tematică a sculpturilor-obiecte şi se situează în contextul general al artei contemporane dar ca rezultat al creativităţii particulare relevată printr-o vitalitate şi o tehnică ce amintesc de gustul pentru monumentalitate, şi o intensă semnificaţie spirituală. Remarcăm coerenţa ansamblului de lucrări prezentate şi concordia ideatică a viziunii artistului cu tradiţiile culturale ale începuturilor formării sale. Lemnul este materialul care predomină. Din el sunt scoase la lumină robuste volume de o plasticitate cuceritoare. Acestuia, pe alocuri, i se alătură oţelul sub forma unor cabluri integrate compoziţiei pentru a poziţiona volumele în relaţia cu spaţiul, cum sunt lucrările „Cubul imperfect" sau „Hrana".

„Sâmburele", o sculptură în lemn, este un obiect conceput monolitic, care sugerează titlul fără a propune privitorului identificarea unui anume model din realitate.

„Hrana", „Începutul", „Sâmburi" sau „Cuib" sunt titluri care definesc universul ideatic al sculptorului şi originea lui în realitatea unor tradiţii culturale determinate. Opţiunea pentru lemn, ca material preferenţial, susţine acest univers ideatic. Prin frumuseţea şi căldura sa, lemnul este cel mai potrivit reprezentărilor dorite

Scanned with OKEN Scanner

de sensibilitatea artistului. Experienţa sculptorului, acumulată prin participările la ediţiile simpozioanelor de la „Măgura Buzăului" şi „Arcuş", şi tradiţia unei culturi plastice în care, pentru sculptură, lemnul este corespondentul cel mai apropiat sensibilităţii intracarpatice materializate în arhitectura şi sculptura populară şi nu numai, sunt elemente care reverberează puternic în operele sale. Conceptual, viziunea sculptorului se înscrie în coordonatele artei contemporane europene. Prin modul de interpretare a formelor extrase din realul accesibil oricărui artist şi calea de apropiere prin abstractizare de esenţele simbolice ale mesajului, arta sa are o configuraţie care îl particularizează.

Al patrulea sculptor participant în această deosebită expoziţie se numeşte Ariel Moscovici. La fel ca la ceilalţi colegi, originile sale sunt tot în România, iar operele sale se integrează în ansamblul expoziţiei „Traiecte şi Convergenţe" cu o notă discretă de particularitate.

Diversitatea concepţiilor şi a facturii care îi caracterizează pe fiecare dintre cei patru sculptori poate fi considerată ca având origini culturale comune.

Ariel Moscovici se concentrează asupra universului arhitectonic, propunând restituiri simbolice prin preferinţa pentru piatră mai ales, dar nu orice fel de rocă. El se opreşte la marmura neagră, granit cu nuanţe de negru, roz sau verde, urmărind noblеţea materialelor. Lemnul este de asemenea prezent în câteva lucrări, iar tratarea lui ca material pentru sculptură o face în acelaşi mod cu cel al pietrei. În câteva dintre lucrări tema abordată este a dualităţii. Ideea de „faţă în faţă", cu poli antinomici într-un singur corpus,

Scanned with OKEN Scanner

este concretizată de exemplu în cazul lucrărilor „Între două puncte" I, II şi III, realizate în bronz şi granit negru.

Reconstituirile ideatice ale unor arhitecturi antice le percepem în lucrările „Arena" I şi II, pentru care foloseşte marmură roşie şi marmură galbenă. Preocupările sculptorului pentru alegerea şi implicarea materialului şi sub aspectul cromaticii sale naturale reprezintă o notă particulară a sensibilităţii sale. El preferă o tratare mai robustă a pietrei, fără finisaje şi şlefuiri excesive în acest tip de lucrări. Alta este atitudinea sa când materialul este granit negru sau bronz. Combinarea structurilor suprafeţelor în cazul acestor materiale se evidenţiază, în funcţie de conţinutul ideatic şi de mesajul lucrării.

Fiecare dintre cei patru sculptori expune şi desene grupate în unităţi ce reprezintă pregătirea sau propunerile de continuare a propriului demers creator. Tematica desenelor este în continuarea sculpturilor, ele dezvoltând începutul unor proiecte. Prin acest mod de organizare şi concepere a expoziţiei în întregul său, ea este percepută ca o etapă deschisă către alte orizonturi, unde cei patru cavaleri ai dălţii, eşti convins ca privitor, se vor regrupa, prezentând publicului de aiurea alte vise şi idei împlinite în forme de piatră, lemn, oţel şi altfel de materiale.

Scanned with OKEN Scanner

O expoziție Chris Burden

Situată în apropiere de impunătorul monument al lui Cristobal Colon (Cristofor Columb), ce marchează centrul unei importante intersecții dintre artera stradală ce urmărește malul mării și capătul celebrei Las Ramblas care reprezintă unul din inegalabilele repere ale Barcelonei, o clădire modernă, de proporții și dimensiuni rezonabile raportată la vecinătăți, adăpostește Centrul Cultural Santa Monica. Am avut prilejul să văd aici mai multe expoziții de artă, printre care și una de pictură cu lucrările lui Antonio Saura.

Mă voi referi în cele ce urmează la o expoziție al cărei autor se numește Chris Burden, un reprezentant remarcabil al postmodernismului.

Fiecare dintre expozițiile văzute le consider notabile pentru calitatea lucrărilor, modernitatea și diversitatea expresivă a limbajului. Dar demersul plastic vizual și mesajul susținut prin fondul de idei mi s-au părut tulburătoare și profunde în cazul lui Burden. Primul contact cu lucrările lui, care provoacă o stare de surprindere și tulburare pentru privitor, sunt materialele la care recurge pentru alcătuirea operelor sale: sticlă, metal, resturi de lemn sau plastic sub forma unor figurine recuperate, machete din carton și alte deșeuri, toate provenind de unde te aștepți mai puțin și aflate într-o stare cu totul neobișnuită. Sticla este prezentă ca material în nenumărate lucrări,

Imagini în anexă - paginile: 360, 361

Scanned with OKEN Scanner

dar nu în starea sub care privitorul este pregătit să o descopere. Aici se prezintă sub forma unor cioburi de mărimi diferite, predominant angulare şi ascuţite, ceea ce induce un efect vizual de agresivitate. Vizitatorul expoziţiei este întâmpinat de o răceală ostentativă, determinată mai ales de materialele la care recurge artistul pentru alcătuirea operelor sale. Combinaţiile propuse pentru definirea coerenţei ansamblului fiecărui exponat au la bază predominant elemente componente ale căror forme în sine anulează ideea de moliciune şi fluiditate pentru definirea caracterului. Bucăţi de sticlă groasă, ascuţite, tăioase, având dimensiuni diferite, sunt suprapuse în straturi ce par fragmente extrase dintr-o secţiune geologică. Lor li se alătură fragmente sau piese metalice provenite din rebuturi sau deşeuri şi îmbinate prin ingenioase străpungeri cu fibre oţelite care le suspendă, ferecându-le. În unele lucrări, deşeuri din ebonită sau lemn, dar şi plastic, sunt introduse în combinaţii. Predomină însă materialele care, prin natura structurii lor, sugerează o atmosferă glacială şi induc circumstanţa de agresivitate vizuală. Toate aceste îmbinări şi situaţii sugerate nu reprezintă actul accidental şi necontrolat al artistului, ci, dimpotrivă, alegerea materialelor despre care am pomenit mai sus şi altele asemănătoare reprezintă de fapt o atentă şi deliberată opţiune din partea autorului pentru a împlini expresiv plastic demersul tematic propus.

Pentru a înţelege mai bine, vom comenta câteva din lucrările expuse, referindu-ne mai ales la combinaţiile de materiale şi mai puţin la aspectul compoziţional-plastic, având drept reper titlurile care, în general, sunt cu referinţă

Scanned with OKEN Scanner

descriptivă.

„Resturi de sticlă de la explozia unui submarin" este titlul unei lucrări alcătuită din bucăți de sticlă, groase de aproximativ 1cm, suprapuse în straturi care sugerează curbele de nivel într-o reprezentare ce se aseamănă cu un segment geologic. Ansamblul rezultat are o formă neregulată dar omogenă şi este suspendat prin trei cabluri de oțel într-o poziție înclinată.

„Submarin" este titlul altei lucrări în care artistul, într-o notă amuzantă, recurgând la materiale şi obiecte alese la întâmplare, propune un ansamblu al cărui formă volumetrică aminteşte de cea a unui submarin suspendat în aer în poziție oblică, sugerând dinamica specifică navigației. Pentru construcția lucrării autorul se foloseşte de o carte groasă, arcuri de suspensie, manechine de personaje, resturi de piese de la aparate electrice şi lămpi cu petrol, sfeşnice ş.a. Alegerea acestor obiecte are la bază criteriul expresivității, sugestiv prin forma şi proporțiile lor ca mobil al funcțiilor plastice. Componentele respective sunt alese şi după principiile care generează raporturile de echilibru între părți din punct de vedere al structurii suprafețelor, aspect al formei şi proporțiilor. În coada submarinului, un manechin reprezentând un maimuțoi roşu dă cu tifla privitorilor rămaşi pe un țărm imaginar.

Încadrată în aceeaşi tematică „navală", am spune, este şi lucrarea a cărei structură compozițională este determinată prin două piese din bronz având formele unor pâlnii tronconice recuperate de la nişte instalații de pompare şi care seamănă mai degrabă cu nişte trompete grosolane. O bucată de lanț atârnă, având la unul din capete o ancoră mică de metal. Alături de

Scanned with OKEN Scanner

aceste piese principale sunt o platformă intermediară orizontală şi alte mărunţişuri adunate de oriunde. Pe platformă, cele două volume tronconice sunt fixate în poziţii opuse, unul deasupra şi celălalt dedesupt, apoi întregul grup este suspendat prin cabluri de oţel. Imaginea obţinută face trimiteri la forma unui submarin într-o variantă inedită. Nu asemănarea cu obiectul real are relevanţă, ci forţa sugestiei, incitanta pentru imaginaţia privitorului. Acestuia i se propune ca, în numele libertăţii de gândire, să construiască în mentalul său o „poveste" personală al cărei autor va fi negreşit el însuşi.

O colecţie de dopuri din plută recuperate de la o mulţime de sticle de vin, cutii de conserve şi alte elemente cilindrice care provin de la recipiente ce au servit ca stingătoare de incendii, o puşcă veche care indică direcţia axială principală şi de poziţionare în spaţiu a lucrării însumează inventarul obiectelor şi materialelor care, grupate după logica autorului, configurează un ansamblu metamorfozat în imaginea unui vapor care, pentru deplasare, foloseşte paletele laterale ale unor zbaturi ce acţionează prin forţa propulsoare a unui cazan cu aburi.

Privitorul recepţionează cu amuzament o astfel de structură compoziţională, dar, în acelaşi timp, imaginaţia continuă, construcţia ei plonjând în memoria evenimentelor şi imaginilor personale. El va descoperi valoarea recuperatorie a construcţiei, a cărei dimensiune este doar cea personală, fiecare individ construind imaginativ ceea ce Burden propune, contribuind astfel la procesul de creaţie al operei. Altfel spus, ceea ce avem în faţă este o operă deschisă

Scanned with OKEN Scanner

interpretării şi împlinirii în sine prin participarea privitorului, oricare ar fi el, dar care şi-ar propune o participare reală.

În analiza repertoriului pentru care optează Chris Burden pentru configurarea lucrărilor sale în spiritul Pop-artului remarcăm că opţiunile sale nu sunt pasagere, ci dimpotrivă, ele se bazează pe o bine argumentată alegere şi convingere personală după principiile estetice ale acestui curent. Acest fapt se susţine prin semnificaţiile de natură ideatică şi mai ales prin mesajul ce îl conţine fiecare lucrare.

Sub titlul „Father and son, Iran Age 1993", structura compoziţiei este construită prin folosirea unui cadru de bicicletă, a unui cleşte folosit de muncitori pentru a urca pe stâlpii de electricitate, părţi dintr-o maşină veche pentru călcat rufe, un cub de sticlă, un segment provenit dintr-un disc circular folosit pentru tăiat lemne, un scripete ş.a. Privite independent, în fiecare dintre aceste obiecte vom descoperi sensuri simbolice atât prin forma lor, cât şi prin funcţiile mecanice pentru care au fost concepute. Combinarea lor după regulile artei conduce la realizarea unui ansamblu dinamic, energic şi agresiv prin caracterul predominant al formelor, provocator pentru imaginaţia privitorului. Compoziţia este, ca şi multe dintre celelalte, suspendată prin cabluri de oţel. În general, această modalitate de prezentare face posibilă lectura completă a fiecărui ansamblu, el putând fi privit din toate poziţiile şi descifrat în nuditatea sa.

Nu socluri sau ecrane pe care se proiectează lucrările sunt menite să le pună în valoare, ci spaţiul care le îmbrăţişează din toate

Scanned with OKEN Scanner

direcţiile posibile. El asigură privitorului nuanţarea şi subtilitatea receptării.

Combinări surprinzătoare ale unor obiecte independente sau subansamble de forme şi dimensiuni variate sunt asociate, aparent fără o logică anume şi o pregătire prealabilă, pentru a se configura semnificant într-un spectacol plastic ad-hoc.

„Arca lui Noe", şi nu numai, este rezultatul unor astfel de ansamblări. Un cadru de bicicletă, un portbagaj de maşină pentru capotă, opt machete ale unor bărci suspendate, un borcan în poziţie înclinată, o oglindă rotundă, arcuri de suspensie spiralate şi altfel de fragmente de proveniență circumstanţială. La auzul unui astfel de inventar ne putem imagina o multitudine de posibilităţi combinatorii, fiecare dintre ele reprezentând materializarea unei idei. Chris Burden subliniază mesajul enunţat prin titlu, construind pe fiecare machetă a bărcilor de salvare câte o cuşcă menită să adăpostească reprezentanţii unor specii de păsări şi animale. Pe traversele portbagajului de maşină, autorul a aşezat mulaje reprezentând, la scară proporţională cu ansamblul compoziţional, figuri ale unor animale - vaci , porci, păsări etc.

Această surprinzătoare adunătură de obiecte nu este expresia dezordinii, ci, mai ales, ea se află sub controlul regulilor stabilizatoare de echilibru şi proporţionalitate armonioasă individuală şi între părţi. Structurile materiale sub aspectul plasticităţii, al formei obiectelor, dar şi al materialităţii sunt atent urmărite de autor, încât privitorul, încântat şi cucerit, va avea posibilitatea imaginării exprimată într-o cheie modernă, accesibilă nivelului de percepţie,

Scanned with OKEN Scanner

a legendei biblice anunțată prin titlu, dar totodată descoperirea în contemporaneitate a unor întâmplări asemănătoare.

Remarcăm ingeniozitatea improvizației coordonată după principiile esteticii compoziţional-spaţiale a relaţiei şi raporturilor dintre volume, spaţiu şi intervale, dinamismul unor trasee ce descriu formele largi ale întregului şi armăturile principale ale compoziţiei.

În parcursul expoziției, alte lucrări surprind vizitatorii. „Warship" (Vas de război) este un fragment ce ne aminteşte de rafturile provenite de la o bibliotecă, pe care au fost risipite cioburi de sticlă, baterii şi altfel de resturi.

„Hospital ship" este titlul altei lucrări a cărei construcție se bazează pe folosirea unui cadru de bicicletă, a unor cilindri şi mai multe pipete lungi de cca 15cm. O paletă triunghiulară este fragmentul care induce privitorului ideea direcționării în cazul oricărei nave pentru a-şi urma calea şi marşul.

„Grand Hotel" nu este altceva decât un fel de cleşte-menghină din metal, real, aşezat în poziție orizontală, căruia autorul i-a adăugat un lampadar verde, un cuțit încovoiat, un trenuleț pentru jocurile copiilor ş.a. Cu un minim efort de imaginație vom accepta asemănarea cu o navă plutitoare care poate corespunde titlului anunțat.

Mi s-a părut interesantă şi cu un mare efect şi impact vizual instalația intitulată „All the submarines of The United States of America - 1987". Un număr de 625 de machete reprezentând forma unor submarine sunt

Scanned with OKEN Scanner

suspendate în aer într-o superbă compoziție spațială, fiecare piesă având un cod numeric și date de identificare, catalogate. Autorul a creat un prototip din carton de culoare ocru-gri, lăcuit, pe care l-a multiplicat până la 625 de exemplare, apoi le-a suspendat prin câte două fire invizibile pe nivele diferite, creând o structură spațială riguros ordonată geometric. O sursă de lumină argintie neutră, bine mascată și o fantă la nivelul superior care permitea revărsarea suplimentară a luminii naturale și chiar vederea cerului creau o situație spațială nemaiîntâlnită, astfel încât această „armada" de submarine păreau reale, în mișcare, stăpâne ale adâncurilor acvatice. Privitorul se afla pe fundul oceanului, metaforic asistând la parada unor forțe imbatabile.

În sala principală, la parterul Centrului Cultural „Santa Monica", Chris Burden expune trei ambarcațiuni cu pânze, utilizabile, după zisele sale, însoțite de schițele și proiectele unei nave de război. Ambarcațiunile respective au dimensiuni aproape reale. Evident, mesajul acestei instalații este lăsat la voia înțelegerii celui care le analizează privindu-le și circulând în jurul lor.

„Sex Tower" - 1986 (Turnul Sexului) este o altă lucrare care amintește prin forma sa de cea a unei piramide construită din patru segmente de lemn, lungi de 1m, glisante, care se adună sub forma unui vârf foarte ascuțit, metalic, din alamă. Acest vârf ascuțit străpunge un volum circular, auriu, asemănător cu un colac de salvare, așezat într-o poziție oblică. Imaginea este directă, violentă și brutală, fără a sugera numaidecât un sens porno. Este mai degrabă un manifest împotriva excesului și abuzului de

Scanned with OKEN Scanner

imagini şi reclame pe tema sexului.

Chris Burden este un artist cu disponibilităţi multiple, care practică formele de expresie specifice postmodernismului, de la pop-art cu variantele sale, la instalaţii sau body-art. Formele de exprimare la care aderă nu vizează doar diversificarea limbajelor şi extragerea posibilităţilor limită ale funcţiilor expresive din materialele şi obiectele pentru care optează spre a le pune în serviciul mesajelor şi conţinutului de idei în jurul cărora structurează demersul creator. Este cazul şi în expoziţia succint comentată, care grupează lucrări care au avut la bază un inventar de obiecte şi materiale clar definit, vizând un discurs vizual care gravitează în jurul unei tematici lesne de priceput.

Dacă mă gândesc că am văzut această expoziţie la Barcelona, cum am spus, în toamna lui 1995 şi în acea perioadă am asistat la manifestări ale tineretului şi ale unor organizaţii pentru apărarea Drepturilor Omului împotriva războiului din Jugoslavia şi a masacrului de la Sebreniţa, asociind evenimentele cu tematica, este limpede că expoziţia făcea parte dintr-un program de dezaprobare a violenţei şi a genocidului. Scopul ei era atragerea atenţiei, prin arta acestui creator, asupra ororilor pe care le-au trăit oamenii din sudul Europei. Într-o altă ordine de idei, trebuie să subliniez că autorul, Chris Burden se manifestă şi prin acest şocant ansamblu de lucrări ca un mesager împotriva violenţei, propunând la antipod, subliminal, pacea şi relaţiile civilizate între oameni.

Am înţeles, privind lucrările sale, că ne propune un altfel de realism, mult mai direct, puternic şi categoric, în scopul de a ne întoarce privirea

Scanned with OKEN Scanner

spre idealurile înălțătoare ale umanității. Ele nu sunt enunțate declarativ și într-un mod ostentativ cosmetizate, ci sunt exprimate indirect, subliminal, prin mijloacele la care a recurs în crearea compozițiilor despre care am vorbit, specifice esteticii postmoderne.

Pentru privitorul avizat, acea expoziție se transformă într-o obsesie, mesajul ei decantându-se lent și profund. Amintirea acelor lucrări persistă, generând în jurul lor un câmp al ideilor care se luminează pas cu pas, clipă cu clipă.

Scanned with OKEN Scanner

TONY CRAGG
O lecţie de recuperare a deşeurilor.

Muzeul de artă Contemporană din Barcelona mi-a oferit, la scurt timp după inaugurarea sa în 1995, o agreabilă întâlnire cu creaţia lui Tony Cragg, artist născut în 1949 la Liverpool. Opera sa este cunoscută lumii moderne prin expoziţiile deschise la Centrul „Georges Pompidou" din Paris în 1996; la Valencia în 1992; La Muzeul Naţional Centrul de arte Reina Sofia din Madrid - 1995 în Spania şi alte centre importante din lume.

El se înscrie prin opţiunea stilistică, grupării „New British sculpture". Despre creaţia sa au scris prestigioşi critici şi comentatori de artă, remarcând originalitatea operei sale.

Expoziţia din spaţiile Muzeului de artă contemporană din Barcelona cuprinde un ansamblu de lucrări despre care, înainte de orice comentariu, spunem că din punctul de vedere al concepţiei, ele rămân în esenţă, fidele reprezentării figurative propunând privitorului lectura unor secvenţe ale realităţii cotidiene în care figura umană este elementul principal. Identificăm în aceste reprezentări un anume tip de realism, subtil, care se insinuează în conştiinţa privitorului, într-un mod provocator meditativ

Personajele în atitudini sugerate a căror reprezentare nu este generată prin linia în duct continu care închide forma, nici prin decupaje bine definite ale unor suprafeţe colorate, animă

Imagini în anexă - paginile: 362, 363

Scanned with OKEN Scanner

şi instigă privitorul implicându-l. Lucrarea „Autoportret cu sac" reprezintă o siluetă într-o atitudine colocvială care are ca interlocutor un sac imens de campanie, plin a cărui gură sugerează un chip uman expresiv, agitat, care i se adresează. Artistul accentuează cu subtilitate expresivitatea umanizantă, atent căutată prin modul în care pliază gura şi forma sacului astfel încât privitorul descoperă expresia unei figuri umane, activă, agresivă, poate revoltată, pentru că în corpul său trebuie să înghită mai mult decât poate duce.

Tony Cragg recurge în reprezentările sale la rămăşiţe din materiale diverse, colorate, provenite din obiecte scoase din uz care şi-au încheiat ciclul de funcţionalitate şi utilitate. Deşeuri şi bucăţi colorate din plastic, care au fost cândva obiecte uzuale în bucătărie în camera copiilor sub forma unor jucării sau în baie, devin în mâinile artistului materialele de bază prin care construieşte opera. Ele sunt adunate şi ansamblate asemănător unor structuri mozaicate, aerisite, pe suprafaţa albă a peretelui sugerând configurarea unor grupuri umane sau individualităţi ca în cazul lucrării mai sus amintită. Simplitatea demersului este suprinzătoare prin convergenţa fără ocol la esenţa reprezentării.

Jocul policrom al unor forme geometrice extrem de variate, sugerează figuri umane în atitudini diverse, statice sau în mişcare induce perceptiv asocierea cu reprezentări decorative în tehnica mozaicului. Dar nu ceea ce ştim despre această tehnică ale cărui începuturi se pierd în timp, avem în faţă ci interpretarea prin

Scanned with OKEN Scanner

materiale noi într-o nouă viziune a unor fracțiuni din realitate. Figura umană sau obiectele pe care le reprezintă sunt supuse disoluției totale. Dacă în cazul unor interpretări a repertoriului de tip cubist, suprarealist sau chiar realist, acesta este refigurat prin mijloacele plastice minime de reconstrucție a formei, actul de identificare devenind într-o formulă nouă sugestiv și expresiv permitând autentificarea datelor inițiale, în cazul reprezentărilor lui Tony Cragg nu putem vorbi despre aceleași metode. Nu putem spune că avem de a face cu o reprezentare susținută prin tehnica mozaicului deși compoziția este planimetrică și structurată „ab initio" pe simeză direct.

Materialele folosite au o proveniență precară, recuperatorie. Nu vorbim despre părticele pătrate din piatră, marmură sau sticlă diferit colorate, egale ca mărime cu ajutorul cărora construim forma și o modelăm. Corespondentele acestora în cazul lui Tony Cragg au forme și mărimi diferite datorate provenienței lor din destinațiile funcționale anterioare. Ni se propune identificarea unui câmp estetic acolo unde ne-am așteptat cel mai puțin, în lumea deșeurilor din materiale plastice și de tot felul, care încheindu-și ciclul funcționalității și utilităților nu ar avea o altă destinație decât groapa de gunoi.

Privitorul este provocat la a descifra reevaluarea acestor materiale convertite la o nouă stare, cea estetică. Ele sunt menite să figureze o poveste pe un perete, un spectacol vizual construit după reguli și principii compoziționale artistice. În același timp ele

Scanned with OKEN Scanner

incită spectatorul la lectura minuțioasă a istoriei fiecărei componente care participă la configurarea compoziției. Tăvi de plastic, capace de closet, suporturi pentru vase, fragmente de discuri sau de jucării pentru copii, linguri, rigle, recipiente pentru detergenți, mânere de umbrele, bucăți din tot felul de materiale provenite de la obiecte cu destinație surprinzătoare sunt adunate aparent la întâmplare pe suprafața peretelui care se transformă într-un câmp neutru ce le pune în valoare. Formele aleatorii sunt atent studiate de artist ele găsindu-şi locul potrivit în relație cu celelalte pentru a deveni funcțional expresive în configurarea compozițiilor. Am amintit lucrarea „Autoportret cu sac" dar şi celelalte intitulate: „Nouă figurație"; „Mulțime"; şi altele, realizate din fragmente de materiale plastice, răspund principiilor de bază ale armoniei cromatice şi de valoare inducând privitorului o stare perceptivă tonică, pozitivă, ludică.

Dintr-un alt punct de vedere, un astfel de tip de reprezentare artistică este o demonstrație practică asupra importanței atitudinii civice, sociale şi civilizatoare necesară în raport cu circuitul materialelor şi obiectelor ieşite din uz dar care invadează mediul şi viața cotidiană. Sfârşitul lor nu este numai decât „groapa de gunoi" ci ele pot fi reciclate prin investirea cu funcții estetice, înnobilând spații urbane, temporar, contribuind în cele din urmă la remodelarea lor.

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Dornescu - „Printre oameni”

Temperaturile ridicate ale începutului de iulie provoacă insolații, insomnii și uneori halucinații. Oamenii se retrag sub cupolele protectoare ale unor umbrele, visează valurile înspumate ale mării sau păduri dese și verzi a căror răcoare benefică le tonifică sufletul și trupul. Alții, purtați de nostalgii și înverșunați de marile responsabilități în fața profesiei, nu se îndură de clipele când, lăsând de o parte toate treburile, s-ar cuveni să profite de binefăcătoarele vacanțe.

Astfel, după avalanșele unor expoziții pseudomoderne și pseudomoderniste, dintre care unele au singurul rost de a completa o listă în curriculum vitae al autorilor sau de a promova în fața publicului de bun simț și sincer iubitor de frumos false concepte despre artă, galeria „Cupola” găzduiește pentru câteva zile o expoziție oarecum specială, care ne înviorează prin programul și tematica precis definită. Autorul ei este Eugen Dornescu, ieșean de origine, stabilit în Sibiu, loc unde spiritul său pare a se fi adaptat, consolidându-și cu răbdare și perseverență o poziție respectată și apreciată de confrați, critica de artă și iubitorii de frumos. „Printre oameni” este genericul acestei expuneri, amintind într-un fel de maestrul său, pictorul Dan Hatmanu, sub al cărui duh pedagogic și-a modelat talentul în perioada studiilor. Totuși, nu vom avea nici un motiv

Scanned with OKEN Scanner

întemeiat să ne imaginăm că lucrările lui Eugen Dornescu se află sub directa influență a maestrului. Dimpotrivă, vom recepta, privind simezele, prezența profesorului ca un model care pentru discipol a făcut posibilă configurarea și abordarea temei, de această dată a portretului, printr-un inteligent recurs la memoria unor maeștrii ai picturii universale și românești. Privitorul va trăi sentimentul încrederii în fața pânzei, în ceea ce se află în spațiul fiecărui tablou. Nu este vorba despre ceva „dejà-vu", ci mai degrabă încă o dată se confirmă un alt exemplu despre modul cum poate fi privit chipul uman, înțeles și nemurit prin culori pe pânză. Ne aflăm sub o aură din care duhul lui Rafael, Rubens, Hodler, Baba, dar și câte ceva din Cezanne sau Picasso, la vibrațiile profunde de culoare și emoție picturală din splendidul univers tonitzian, adunate sub fluxul protector al dascălului său, răzbat de undeva de deasupra noastră. Pictorul se apropie cu delicatețe și timiditate de interlocutorii săi, fie că este vorba despre octogenarul confrate sibian Barcan, Dan Hatmanu, un actor în rolul emblematicului personaj „Idiotul", până la chipul inocent al propriului fiu, descoperit în momente de irezistibilă tandrețe.

Eugen Dornescu își cercetează chipul în câmpul oglinzii, încercând introspectiv să afle răspunsuri la inevitabilele întrebări ale propriei existențe. Amintindu-și de Poussin și un numai, el se surprinde întrebător, cu propriul autoportret pictat în mână, amplificând misterul și implicit

Scanned with OKEN Scanner

provocând o altă suită de întrebări cărora doar el va fi în măsură să le descopere sensurile.

Pictorul pare a se simți de această dată mai bine în compania spiritului marilor modele prin multipli senzori și fluxuri comunicaționale, ale căror coordonate se află în descifrarea tainelor meșteșugului acestora, în soluțiile de rezolvare plastică și îndeosebi în virtuțile culorii ca imanent mijloc de reverberare a emoțiilor și trăirilor ce nu pot fi exprimate prin cuvinte.

În totalitatea sa, această expoziție este o discretă și decentă invitație la un parcurs de tip muzeal, fie el și unul imaginar, subliniat și prin modul voit „muzeal" de prezentare a lucrărilor, dacă avem în vedere încadrarea lor. Rama devine parte componentă a imaginii, provocând privitorului apetitul pentru căutarea și descoperirea lucrului temeinic și cu măsură făcut.

Pe de altă parte, după năucitoare experimente și căutări exhibiționiste, zgomotoase și de multe ori tupeiste, privitorul înzestrat cu o cultură minimă, temeinic așezată în structura propriei personalități care i-a modelat capacitatea de a discerne, va privi aceste lucrări descoperind de fapt că întoarcerea la creațiile artistice, al căror fundament îl formează printre altele și o elocventă stăpânire a meșteșugului, este un dat previzibil, încadrându-se în firescul evoluției fenomenului artistic.

Sufocați de cultura imaginii revarsată fără noimă în viața publică, de multe ori marcată de neprofesionalism și răspunzând unor coduri care

Scanned with OKEN Scanner

se înscriu, paradoxal, în interpretarea primitivă a ceea ce ar trebui să devină mijloc de comunicare, modelare, educare şi înnobilare a sufletului şi fiinţei umane, vom redescoperi cu bucurie arta portretului, acum, iar altădată, poate, cea a peisajului sau a naturii moarte, aşa cum în felul lor şi într-o deplină corespondenţă cu spiritul epocii au făcut-o la momentele potrivite Dali, Picasso, Matisse şi altii, aducând genurilor respective strălucirea şi plusul de noblețe profesional-conceptuală al vremurilor lor.

Eugen Dornescu, ajuns la maturitate artistică, ne convinge. El a descoperit propria cărare, după multiple încercări şi frământări în faţa pânzei, gândind şi trudind cu privirea orientată asupra orizontului propriului destin de pictor.

„Cronica" nr. 7, anul XXXIX, iulie 2004

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Pictura lui Cătălin Chifan şi libertatea de interpretare

O privire panoramatică asupra picturii din abia încheiatul secol XX ne va aminti de cuvintele lui Hans Sedlmayr, care concluzionează că: „În epoca modernă pictura este arta cea mai lipsită de frâu. Eliberată de legăturile comenzilor oficiale, eliberată de temele obligatorii care i se puneau, creând numai «pentru ea însăşi» sau pentru anonimatul expoziţiei, este ameninţată de «hazardul arbitrarului»”*.

Dacă ne gândim că aceste idei au fost enunţate cu aproape 60 de ani în urmă, iar generaţiile noastre au putut urmări, chiar de la distanţă, evoluţia picturii moderne şi contemporane, va trebui să acceptăm ideea „hazardului” şi a „arbitrarului” în nenumărate cazuri şi situaţii, ca prezenţe evidente care o definesc în mare măsură.

Înţelegem pe de altă parte că libertatea de exprimare pentru un pictor în epoca modernă este totală şi deseori binevenită. Această libertate se manifestă aproape fără norme şi restricţii, mergând până la a contrazice şi chiar anula principiile fundamentale după care, timp de secole, pictura, regina artelor, a evoluat urmând multiple direcţii care au configurat în plan

Imagini în anexă - pagina: 364

* Hans Sedlmayr - „Pierderea măsurii” - Editura Meridiane - 2001 - pag.101

artistic şi spiritual, prin stil şi tematică, perioadele istorice ale civilizaţiei umane. Ne gândim la arta Egiptului antic, la cea a Greciei, la Renaştere, Baroc, Clasicism, Romantism sau arta şi civilizaţia modernă până în contemporaneitate.

Din unghiul de vedere al acestor idei vom privi şi pictura lui Cătălin Alexandru Chifan, etalată pe simezele Galeriei de artă „Ion Irimescu" a Uniunii Artiştilor Plastici din Suceava.

Dacă ne gândim că autorul a împlinit în iulie 2005 primul sfert de veac al vieţii sale, am putea fi tentaţi să-i privim pictura cu îngăduinţă sau cu uimire. El poate beneficia pe de o parte de circumstanţele atenuante ale vârstei, dacă vom considera că unele lucrări nu ne satisfac exigenţele, sau că avem dreptul să-l judecăm cu exagerată severitate pentru maturitatea pe care o probează în multe dintre pânzele expuse. Cred că nici una dintre aceste atitudini nu este binevenită, pentru simplul motiv că tânărul pictor, prin ceea ce ne propune acum pe simeze, face dovada unei temeinice pregătiri profesionale. Cătălin Chifan şi-a luat în serios rolul de pictor, fapt evident până în cele mai aparent insignifiante aspecte. Dacă vom privi cu atenţie modul în care şi-a ales materialele, începând cu pânza, saşiurile, culorile şi până la încadrarea lucrărilor cu pedanterie, vom fi nevoiţi să-i recunoaştem seriozitatea.

Al doilea element definitoriu îl reprezintă lucrările în sine. Remarcăm unitatea expoziţiei şi dorinţa expresă a autorului de

Scanned with OKEN Scanner

a-şi defini propriul stil. În ce măsură reuşeşte, cât de profund şi convingător o face, este o altă temă care cu siguranţă în timp se va împlini.

Distingem de asemenea preocupările lui Cătălin Chifan pentru delimitarea unui univers tematic propriu care deocamdată, trebuie să recunoaştem, rămâne tributar unui entuziasm specific vârstei. Pare evident faptul că autorul încă nu s-a desprins cu totul de lumea reveriilor poetice din adolescenţă, ceea ce constituie totuşi, o notă pozitivă. Totodată, nu renunţă la ceea ce am putea numi un model tematic şi stilistic aflat la îndemână pentru un începător. Este vorba despre viziunile şi conceptele pictorilor de la începutul secolului XX, dezvoltate stilistic după principiile cezanniene. Ne gândim la unele aspecte ale cubismului analitic întâlnite în picturile lui Braque, Picasso sau André Derain în perioada sa post fovistă. Percepem nota benefică pozitivă a ecourilor din picturile lui De Chirico, Dali, Max Ernst şi a pleiadei de artişti tributari unor viziuni metafizice şi suprarealiste. Privindu-i cu atenţie lucrările, vom descoperi cu plăcută uimire ecouri şi părinţi adoptivi din toate timpurile, ale căror idei, concepte şi stiluri, odată descifrate, au devenit pentru Cătălin Chifan, teritorii de investigare a fenomenului picturii, luate în proprietate într-un mod creativ. Vom descifra în picturile sale, în general structuri constructiviste decisive, pe care dezvoltă propriul demers creativ. Lecţia lui Cezanne este cheia magică pentru

Scanned with OKEN Scanner

perceperea şi interpretarea picturii moderne, fără a ni se releva într-un mod ostentativ. Prin această misterioasă cheie, Chifan interpretează, de exemplu, modelul renascentist al lui Antonello da Messina în lucrarea „Amintire", răstălmăcind imaginea într-o structură compoziţională solidă, sintetică şi expresivă a formei şi culorii. În acelaşi sens remarcăm forţa evocatoare constructivă a compoziţiei „Victorie dansând".

Rubens şi-a şlefuit stilul şi maniera făcând copii şi interpretări după pânzele lui Tiziano, decantând propria viziune; El Greco şi-a limpezit viziunea în preajma picturilor lui Tintoretto. Mai târziu remarcăm obsesiile lui Manet, care îşi întoarce privirea către aceiaşi inegalabili Tiziano sau Giorgione. Energicul Picasso, apăsat de genialitatea lui Velazquez, este preocupat să se elibereze pictând nenumărate interpretări ale capodoperei „Las meninas". Urmărind astfel de exemple, tânărul nostru expozant ne propune, cel puţin ca metodă, în această prodigioasă etapă a căutărilor sale, un decent şi respectuos parcurs alcătuit printr-o suită de reverenţe în faţa maeştrilor picturii universale. Fără a îngenunchia umil prin replici şi copii interpretate stupid, el se străduieşte să le pătrundă mesajul, stilul, tehnica. Dimpotrivă, căutându-se pe sine, Cătălin Chifan cercetează structurile compoziţiilor lui Vermeer, Breugel, Picasso, Dali, Max Ernst, Goya ş.a., pentru decantarea propriei viziuni şi a propriului stil.

Scanned with OKEN Scanner

Cred că putem considera aceste preocupări prudente şi disciplinate din partea tânărului pictor ca fiind alegerea cea mai potrivită firii sale ca metodă pentru amplificarea şi consolidarea eşafodajului propriei evoluţii artistice.

Libertatea de interpretare despre care am amintit mai sus se relevă, credem, prin încumetarea cu care se apropie de capodoperele maeştrilor picturii universale, pentru a exprima ceea ce visează, crede şi speră.

El renunţă, unde este cazul, la modalităţile tradiţionale de construcţie a spaţiului compoziţional al tabloului, adaptând regulile perspectivei sau, renunţând la construcţiile liniare şi transferând culorii şi raporturilor valorice dintre formele mari şi mici, rolul exprimării celei de a treia dimensiuni. Privind unele lucrări de Chagall sau Derain, îşi asumă libertatea configurării unor armături compoziţionale suprapunând personaje cu elemente de peisaj, ca în compoziţia „Călătorie în ţara lui Gulliver", „Arlechin şi dansatoare", „Frumoasa şi vagabondul". Relevăm în aceste lucrări nota evidentă de narativism, umor, dar şi candoarea încă nealterată a copilăriei. Pictorul nu s-a desprins total din lumea poveştilor, interpretându-le alegoric şi descriptiv pe alocuri.

În multe din lucrările sale se evidenţiază modul decorativ-monumental de organizare a suprafeţei. Aceste elemente sunt vizibile în „Dualitate", „Coroană aurie", „Coroană

Scanned with OKEN Scanner

cu spini", lucrări care par a sugera desfăşurarea amplă a compoziţiei pe suprafeţe parietale generoase.

Câteva pânze provoacă imaginaţia privitorului, amintindu-i de paletele cromatice energice ale unor pictori sud americani ca: David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, dar şi Fernando Botero, prin modul de tratare simplificată şi robustă a formelor unor fructe sau în materialitatea ceramică a unor vase şi obiecte. Ele devin, în picturile lui Chifan, aglomerări tensionate, evocatoare şi sugestive. O astfel de lucrare este „Oraşul de ceramică", în care compoziţia este un pachet monolitic format dintr-o casă, un vas cu fructe şi alte obiecte peste care tronează un personaj simbolic care „povesteşte", provocând privitorul la un „remember" secret.

Mi-a reţinut atenţia, printre altele, compoziţia „Noaptea magică" care, la o primă vedere, ne aminteşte de lucrarea „Şarlatanul" de Bosch. Este doar o aparenţă. Ceea ce ne propune Chifan este esenţialmente diferit. El reevaluează elementele figurale tratându-le într-o formulă modernă, îmbogăţind compoziţia. Ansamblul susţinut prin tonuri de gri, albastru, alb şi galben tulburat, induce o stare de atemporalitate metafizică, provocatoare, care îndeamnă la meditaţie.

În general, Cătălin Chifan este preocupat de îmbogăţirea conţinutului prin substituirea, naraţiei explicite, cu elemente simbolice, străduindu-se să creeze coduri care încifrează răspunsuri la întrebări

Scanned with OKEN Scanner

universal esențiale.

Experiența acumulată până la acest moment şi pasiunea cu care se dăruieşte picturii îi vor revela calea proprie în viitorul apropiat.

Deşi pictura lui Cătălin Chifan, cel puțin acum, este rodul pasiunii, fiind creată mai ales „pentru ea însăşi", cred că, în ansamblu, reprezintă invitația onestă a autorului la încredere în posibilitatea ca artiştii să creeze şi de acum înainte opere perene, care să diminueze riscul ca pictura să cadă, în totalitate, pradă „hazardului, arbitrarului".

Text publicat în prima versiune în „Crai nou", nr. 4039, 29.oct.2005, Suceava

Scanned with OKEN Scanner

Cristian Diaconescu în căutarea picturii

„Pictorul modern este cel mai periclitat dintre artişti, rupt de realitate, având adesea o existenţă disperată.

Marii pictori ai modernităţii sunt fără îndoială spirite (...) adânci (...), dar nicăieri nu irumpe atât de puternic demonicul, nicăieri sentimentul părăsirii nu este atât de mare, nicăieri mai mare pericolul şarlataniei"*. Deşi punctele de vedere ale lui Sedlmayr nu sunt cunoscute şi prea des disputate la noi, ele nu au fost, în miezul lor, dezamorsate în mod convingător de realitatea evoluţiei artei în lume, după 60 de ani de la enunţarea lor. Umberto Eco este de părere că autorul prin cartea sa oferă publicului „un text fundamental pentru analiza civilizaţiei moderne".

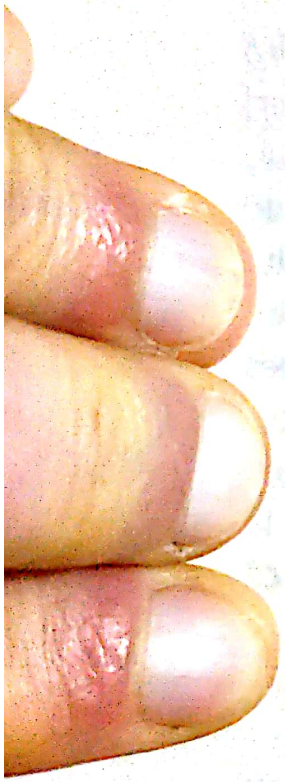
Considerând acest preambul oarecum binevenit şi colegial, vom expune în cele ce urmează câteva opinii despre expoziţia unui tânăr artist, înzestrat cu adevărat pentru a pătrunde în misteriosul şi fascinantul labirint al picturii. El se numeşte Cristian Diaconescu, născut în 1976 la Bacău şi este absolvent al Universităţii de Arte „George Enescu" din Iaşi, promoţia 2001.

La Galeria de artă „Cupola", cel amintit expune aproximativ treizeci de lucrări.

Imagini în anexă - pagina: 365

* Hans Sedlmayr, „Pierderea măsurii", Ed. Meridiane, 2001, cap. V „Haosul dezlănţuit", pag.101

Scanned with OKEN Scanner



Expoziția are un titlu de generic „Rege & Regină", ceea ce, în intenția autorului, pare a fi exprimarea pentru public a miezului temei generatoare de conținut.

Ceea ce impresionează la primul contact vizual cu lucrările expuse este explozia cromatică, generoasă, solară și incandescentă. Contrar acestei prime impresii aparent derutante, nu vom percepe o atitudine de violență cromatică și frondă, ci dimpotrivă, vom descoperi apetitul autorului pentru culoare, dezvoltat din instinctul său și materializat apoi după regulile cunoscute și practicate de majoritatea pictorilor. Este știut că unii, mai raționali și poate mai puțin sensibili, reușesc echilibrări armonice ale unor constraste acute și șocante. Ele însă sunt vitregite de acele vibrații emoționale care induc privitorului stările meditativ-contemplative și de bucurie interioară elevată. Din acest punct de vedere, Cristian Diaconescu este posesorul unui tezaur de sensibilitate autentică pentru a deveni un pictor în sensul bun și adevărat al cuvântului.

Deși afișul pare a ne ghida asupra conținutului ideatic al expoziției, pe simeze vom percepe înainte de toate, cum am spus, explozia culorilor, luminoasă și generoasă. Nu probleme de conținut ale unor idei vom afla, ci dimpotrivă, unele elemente care la o privire atentă, sunt folosite doar sub forma, unor destul de confuze pretexte pentru a motiva organizarea suprafețelor de culoare. Titluri voit încifrate par a fi preferate tocmai pentru a masca lipsa mesajului.

Lucrarea „Osut" ne reține atenția prin

Scanned with OKEN Scanner

efortul autorului de a crea structuri picturale ale unor suprafețe ce configurează motivațional o siluetă prin impactul unor pete de culoare sensibil armonizate, de galben auriu, fond roşu profund, cărora li se alătură prin complementaritate verdele cald ca tonalitate. Figura reprezintă un reper care determină ordonarea raporturilor unor suprafețe colorate de anumite mărimi şi calitate.

În „Kingdos", autorul exersează cu aceeaşi sete de armonie cromatică, gama unor variante de tonalități de albastru, diferențiate calitativ, în atenție fiind, mai ales, luminozitatea lor. El le înnobilează prin intervenția unor accente de verde şi roşu, folosindu-se prin colare de câteva neutre fragmente de ziar, integrate suprafeței pânzei prin aplicarea unor tuşe de culoare.

Într-un fel, fără măsură, aproape necontrolabil, pictorul diminuează farmecul emoțional al comunicării, propus prin modalitatea sinceră şi dezinvoltă amintită deja, de a aşeza culoarea prin manevrarea materiei cu abilitate. El introduce cu brutalitate, lipind pur şi simplu pe suprafața de pânză, două mănuşi negre, vizând cu agresivitate efectul expresiv de formă şi valoare. Privitorul nu respinge faptul în sine, dar se vede nevoit a-l admite cu insatisfacție estetică tocmai pentru că s-a depăşit măsura.

„Altar" este titlul pretențios al unei lucrări care, privită pe zone şi părți ale compoziției, propune un discurs plastic cu conținut şi mesaj superior. Mă refer la compartimentul în care pictorul se manifestă revelator prin

Scanned with OKEN Scanner

exersarea modului de exprimare inocent al copiilor, reprezentând din perspectivă, înainte de toate afectivă, atitudinea față de cei din preajma sa. Dincolo de această zonă, forțând într-un mod patetic comunicarea unui mesaj, pictorul se „dezlănțuie" prin tentativa de etalare a cunoștințelor despre mijloacele de expresie plastică și ale tehnicilor moderne. Astfel, prin felul în care rezolvă structura suprafeței ecranului, ne vom aminti de practicile lui Jackson Pollock, cu tehnica „scurgerilor și picăturilor" cunoscută sub denumirea sa englezească, „dripping". În altă parte este prezent colajul, dar și unele suprafețe în care autorul ne „informează" că nu este străin de tehnica „frotiului". Toate aceste tehnici, după caz, sunt folosite de artiști, cu discernământ, pentru a susține ansamblul compozițional și expresivitatea plastică a mesajului. Nu folosirea lor simultană este o problemă, ci „măsura" aplicării lor pentru a atinge scopul propus. Asistăm la o demonstrație prin care „actul de configurație degenerează adesea la o prezentare de material informativ" și confirmă faptul că „exercițiile care altădată stau în antecamera invenției tabloului sunt ridicate acum la valoare de rezultate finale"*, cum spune Werner Hofmann.

„Călare pe tron" este denumirea unei alte lucrări care ne atrage atenția prin nuanța ironică asupra unui subiect ce amintește de autorii expresioniști mai ales din perimetrul saxon al primei jumătăți de secol XX. Și în această lucrare se distinge instinctul cromatic al autorului, predominant în raport cu

* Werner Hofman, „Fundamentele artei moderne", Ed. Meridiane, 1977

Scanned with OKEN Scanner

temeinicia preocupărilor pentru compoziție și expresivitatea formelor.

Modul în care sunt manevrate tehnic materialele, fie că este vorba despre masa cromatică sau colaj, lasă de dorit. Mă refer mai ales la folosirea lor lipsită de acuratețe. Acest fapt induce privitorului percepția incompletă, cu o bucurie temperată, a spectacolului vizual din tablou.

În compoziția „Cuplu", Cristian Diaconescu propune un frumos „eseu" cromatic exprimat cu îndrăzneață picturalitate, bine temperată, demonstrând cu siguranță capacitatea de a armoniza culorile complementare și temeinica cunoaștere a principiilor cromatologiei.

„Tânăr artist" este titlul unei lucrări asupra căreia oprindu-ne privirea, am putea bănui că se dorește a fi un fel de testament artistic sau un codificat autoportret. Autorul pare a propune interlocutorului parcurgerea unui labirint interior propriu, în care acesta va descoperi unele fațete nemărturisite ale personalității sale, sugerate prin elementele repertorial-imagistice evidente în lucrare. Demersul pictorului este autoritar, cel puțin în aparență. El se folosește de forma închisă și tranșantă a unei suprafețe pătrate, colorată în galben și amplasată aproape central geometric, oarecum agresiv, astfel încât acea pată de galben pare mai degrabă un colaj aplicat suprafeței mari a pânzei. În ansamblu, atenția privitorului este manevrată prin coordonarea energică a acordului dintre culorile calde și cele reci. Intervenții grafice zgrafitate ce amintesc de nervul picassian în

Scanned with OKEN Scanner

manevrarea liniei, fac trimiteri sugestiv figurative la mesajul codificat propus prin titlul lucrării. Analizând compoziția care, evident este rezultatul structurării tuturor elementelor avute în vedere de autor, se naște întrebarea dacă la așezarea pe simeză a constatat unele carențe în rezolvarea echilibrului ansamblului, fapt ce l-a determinat să așeze pânza cu „susul" în jos, sau este o confuzie și totodată o atitudine voit neglijentă, considerând că poziția pânzei în raport cu starea gravitațională a celor care o privesc nu contează. Un amănunt, semnătura este cea care amplifică ambiguitatea.

Un „Autoportret" cel puțin prin titlu, așa cum propune autorul, ne obligă să privim lucrarea plecând de la acest reper. Este o încercare, cred, reușită de această dată, de folosire combinată a materialelor în scopul susținerii demersului pictural. Artistul realizează un colaj cu un material textil tricotat de culoare neagră, peste care intervenind prin atingeri fine și nuanțate cu pensula, obține un aspect optico-tactil pictural sugerând prețiozități nobile de catifea. Și în această situație abordarea cu jumătăți de măsură a problemelor creează privitorului un nemeritat sentiment de neîmplinire vizual-estetică. Același recurs la acurateță și meșteșug pare a fi necesar.

În „Rege pe tron II", variantă, colajul cu mănuși ne apare de această dată ca „rețetă salvatoare", dar mai puțin subtilă, pentru că artificialitatea și convenționalitatea introducerii obiectului pare și mai

Scanned with OKEN Scanner

nejustificată. Fără acest obiect elementele compoziției sunt corelate și armonizate constructiv pentru a susține armonia întregului.

„Rege și regină" este un titlu la care am putea adăuga și „mănușa din plastic" spre a diferenția discursul imagistic al autorului și a motiva gratuitatea prezenței acestui obiect.

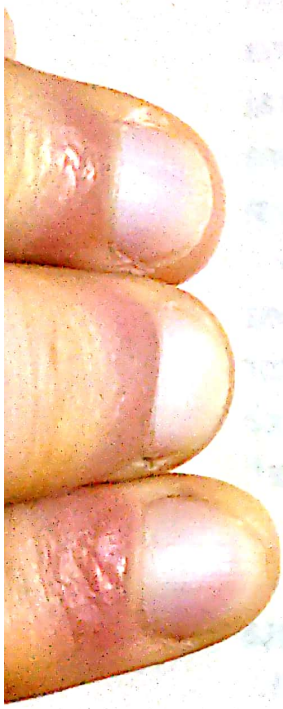
Ansamblul cromatic al expoziției este vibrant și seducător, dar compozițional instabil. Fascinat de culoare, îmbătat de bucuria alăturării tonurilor în căutarea muzicalității acordurilor, pictorul se lasă pradă incantațiilor optice, uitând de minima rigoare a geometriei ca suport structural fundamental al abstractizării formelor care apoi, „îmbrăcându-le", dau expresie și stabilitate culorilor.

Analitic și subiectiv poate, în judecata mea asupra lucrărilor semnate de tânărul pictor Cristian Diaconescu, am totuși convingerea că labirintul complicat și spectaculos al picturii are în alcătuirea sa și o cale rezervată lui, pentru că felul în care simte și vibrează mai ales prin culoare, sunt date care, cu siguranță vor fi în măsură să-l ajute spre a o descoperi.

decembrie 2005

Scanned with OKEN Scanner

Lucia Puşcaşu -
Tapiserii la Galeria „Cupola”



Lumina îmblânzită a începutului de toamnă şi tonurile obosite ce se diversifică de la o zi la alta în paleta peisajului, mi-au adus în memorie mai mult decât sugestive şi melancolice peisaje pictate cu virtuozitate, structurile policrome ale tapiseriilor Doamnei Lucia Puşcaşu, admirate într-o trecută expoziţie pe simezele unei Galerii de artă, cea mai importantă din Iaşi.

Expoziţia la care mă refer, admirabilă prin ţinuta unui ridicat profesionalism în stăpânirea tehnicilor şi folosirea cu măestrie a mijloacelor, era elocventă prin mesajele propuse cu fiecare lucrare, prin conţinutul său poetico-metafizic, prin convertirea în metaforă a demersului plastic.

Deşi un gen al artelor decorative ce se identifică în secolul abia trecut şi în arta românească cu sintagma modernităţii, tapiseria pare a fi intrat într-un con de umbră, cel puţin în ultimii ani. Faptul, insesizabil la prima vedere, se înscrie, am putea considera, în parcursul nefericit al abandonării formelor de manifestare artistică considerate deseori, în mod nedrept, depăşite. În locul acestora încercându-se implantarea în circuitul artistic al unor moduri de exprimare confuze care nu au prin conţinutul lor, de cele mai multe ori, aproape nimic comun cu rădăcinile tradiţiei privită ca suport definitoriu al

Imagini în anexă - pagina: 366

Scanned with OKEN Scanner

spiritualităţii naţionale, dar nici cu ceea ce de secole în esenţă a condus la configurarea genurilor artelor vizuale. Tapiseria s-a dezvoltat evoluând după ritmul şi cadenţa transformărilor progresive şi progresiste din societate şi comunităţile umane, ajungându-se la cele mai apropiate nouă, forme de expresie moderne, înscriindu-se în câmpul firesc al valorilor autentice.

Tapiseria este o artă care impune un uriaş travaliu şi o participare colectivă pentru împlinirea ei mai ales materială, îşi pierde originile în vremurile cele mai îndepărtate ale istoriei civilizaţiei umane. În egală măsură, mai mult decât celelalte arte, cum este sculptura, pictura, arta bijuteriilor sau arhitectura, este expusă vremelniciei prin fragilitatea materialelor folosite. Ştim că lucrări ale acestui gen se realizau în Egiptul antic cu un mileniu înainte de Hristos, folosindu-se tehnici asemănătoare celor de astăzi. În secolul VII în China identificăm un remarcabil curent pentru realizări în acest domeniu.

Multiple exemple ne relevă substanţiale preocupări şi realizări în domeniul tapiseriei în secolele XI-XVI în America precolumbiană, mai ales în Peru.

Exemplele pot continua cu Europa secolelor XI-XIII în Germania şi Norvegia, în secolul XIV în Franţa şi Ţările de Jos, apoi în Italia Renascentistă şi epoca Barocului în aproape întreg perimetrul continentului şi putem continua până în contemporaneitate.

Tehnica a evoluat. Echipele de realizatori s-au mărit, începând cu cei care prelucrau materia primă transformând-o în infinite fire ale

Scanned with OKEN Scanner

Ariadnei, până la pictorii care realizau cartoanele şi iscusiţii ţesători care trudeau combinând şi clădind cu perseverenţă structuri imagistice care prezentau scene cavalereşti, bătălii ale regilor sau alegorii. Noi profesii s-au născut şi forme de organizare ale oamenilor ce le practicau în bresle şi corporaţii. Lucrurile nu s-au schimbat, deşi progresul tehnicii a adus impresionante avantaje.

Tapiseria, privită ca gen al artelor decorative, rămâne, prin definiţia ei fundamentală, legată de mijloacele tradiţionale şi modurile de exprimare, o frumoasă şi distinsă companioană a picturii, mai ales.

Este elocvent faptul că Rafael Sanzio (1483-1520), Giulio Romano (1492-1546) sau Paul Rubens (1577-1640) şi alţii, au realizat cartoanele pentru numeroase tapiserii, tratând compoziţiile conceptual asemănător unor picturi monumentale în tehnica frescei.

Exemplul lui Francisco Goya (1746-1828) este cunoscut în istoria artei, opera sa cuprinzând un semnificativ capitol consacrat realizării cartoanelor pentru tapiserii, astfel încât, dacă astăzi nu ştim în totalitate unde se află transpunerile acelor proiecte, putem însă să admirăm în Muzeul Prado câteva săli cu acele picturi care au stat la baza executării tapiseriilor comandate de Curtea Regelui Spaniei.

În secolul XX tapiseria s-a bucurat de interesul substanţial al artiştilor, cunoscute fiind lucrări care alături de creaţiile monumental-decorative ale unor pictori ca Leger, Matisse, Dufy, Picasso au avut ca destinaţie înnobilarea unor spaţii publice. Remarcăm în mod distinct modul organizat, programatic, coordonat de Maria

Scanned with OKEN Scanner

Cuttoli care în atelierele din Abusson a transpus în nobila tehnică a ţesăturii pe război vertical „haute lisse" sau pe război orizontal „basse lisse", numeroase picturi semnate de Rouault, Leger, Matisse, Braque, Dufy, Picasso ş.a., conferind prin materialele specifice o nouă dimensiune estetică capodoperelor artiştilor amintiţi. Ecourile modernităţii viziunii şi atitudinii faţă de acest gen tradiţional s-au făcut simţite şi în arta modernă românească mai ales în a doua jumătate a secolului XX. Amintim numele unor artişti cu totul remarcabili ca Ileana Balotă, Dimitrie Grigoraş, Ana Lupaş, Theodora Moisescu-Stendl, Cella Neamţu ş.a., cărora li se alătură cu brio autoarea expoziţiei la care facem referire, Doamna Lucia Puşcaşu.

Parcurgând spaţiul galeriei, după mai multe vizionări, mi-am dat seama că impresiile se consolidează de la un moment la altul, amplificându-se. Lucrările expuse, prin arta lor, îmi relevau faţete şi dimensiuni noi, surprinzătoare prin frumuseţea, calitatea şi profesionalismul concepţiei tot mai evidente şi din ce în ce mai elocvente, adevărate mesaje binefăcătoare, ideatico-estetice şi expresiv-artistice.

În faţa lucrării monumentale cu titlul „Treptele timpului", provocarea imaginativ-meditativă a privitorului este directă. Nu desfăşurarea unor forme decorative organizate compoziţional cu rigoare şi susţinere cromatică vom descoperi. Invitaţia la meditaţie este propusă de autoare prin manevrarea cu inteligenţă şi sensibilitate a mijloacelor de expresie plastică. Un fundal negru, de calitate expresivă incitantă, creează profunzimi nocturne ale suprafeţei. Atrăgând

Scanned with OKEN Scanner

magnetic privirea, ea determină ordonarea elementelor compoziționale în logica impusă de conținut și mesaj.

Remarcăm creșterea pe verticală a unor structuri ce sugerează trepte sisifice, pietrificate în straturi erodate ce conduc spre elementele care sugerează un templu imaginar. Susținerea compoziției este împlinită prin ritmarea crescentă a unor trasee ce sugerează, cum am spus, lespezi ale unor trepte. Efectul vizual imediat este cel de spațialitate și atemporalitate. Percepem imaginativ și alte dimensiuni decât cele ale unei suprafețe. Timpul și spațiul sunt elemente evocatoare ce par a fi emanate din structura ansamblului compozițional. Formele suprafețelor multiple ce se succed ritmic sunt afirmate cu energie, am putea spune. Tonalități grave de brunuri printre care fulgerări de ocruri luminoase, intercalări ale unor griuri, sunt menite să anime vecinătățile prin efectul de simultaneitate, care oscilează din zonele unei neutralități în sine spre griuri insinuante, orientându-se spre albastru și violet. Este o înlănțuire firească între polul pozitiv și cel negativ. Se află în armonie prin cantitățile și calitatea tuturor elementelor prezente, tensionând ansamblul și magnetizând privitorul. Ochiul spectatorului este orientat prin câteva accente care-i preiau privirea provocator, determinând-o să urmărească spectacolul pornind de la bază spre partea superioară a suprafeței, înfruntând parcă întunecimea adâncă și misterioasă a fundalului. Privitorul descoperă în acest itinerar miraculoasa configurare a tuturor elementelor. În final, el percepe o expresivă și sugestivă structură de forme ce

Scanned with OKEN Scanner

amintesc de mitica imagine a „Babelor" din Bucegi.

Nici un moment nu avem sentimentul naraţiunii şi al descriptivismului plastic, ci dimpotrivă, ni se sugerează abstracţiile sonore grave ale unei simfonii muzicale.

Titlul altei lucrări, „Poarta templului albastru" sugerează că este vorba despre un ciclu de tapiserii al căror conţinut tematic gravitează în jurul unor idei cu valoare universală. Cele trei cuvinte asociate în alcătuirea acestui titlu au fiecare dintre ele pondere simbolică distinctă, iar împreună definesc dimensiunile semantice ale unui conţinut profund prin mesajul ideatic.

Parcurgând suprafaţa lucrării percepem un fundal colorat dominant în albastru. Tonurile de albastru sunt tensionate adânc, nocturn şi misterios. Menite să pună în relevanţă semnele plastice ale unei colonade reprezentată descrescător prin raportare la o imaginară axă de simetrie care echilibrează părţile, captează privirea spre centrul compoziţiei.

Tensiunea fundalului prin nuanţele albastrului sugerează spaţii celeste, tulburate de aburi şi ceţuri prin care scăpărările de peruzea exaltă formele structural-geometrice grupate în zona centrală a suprafeţei. Este un dialog vioi, animat, care învinge bidimensionalitatea în favoarea sugerării celei de a treia dimensiuni.

Nuanţe de ocruri calde sunt puse în valoare şi incitate, dar totodată temperate cu măestrie şi autoritate, astfel încât ansamblul cromatic se impune prin vigoare şi delicateţe, în acelaşi timp.

Noaptea adâncă, întunecată şi gravă, sugerată prin dominaţia varietăţilor de albastru, face ca

Scanned with OKEN Scanner

ecranul să pară a împinge din spatele acelei deschideri, prin recul, lumina spre primul plan.

Oprit în faţa acestei tapiserii, privitorul receptează starea de solemnitate ce se degajă din întregul ansamblu, sobrietatea structurii lui dezvăluită prin textura materială a suprafeţei.

„Poarta norilor" este o altă tapiserie în a cărei compunere forma geometrică a unei coloane, într-o altă variantă se impune ca un simbol. Privitorul receptează fluxul unor traiectorii între cer şi pământ, între greu şi uşor, ternar şi celest. Comunicarea între cele două lumi este susţinută prin simbolistica cromatică. Zona cerului este structurată prin jocuri fluente ale unor delicate geometrii, sugerând vibraţia vaporizantă a unor nori, prin trecerea dintr-un ton în altul, de la albul cald la griuri de verde, ocruri calde până la orange, toate obţinute prin subtila alchimie a coloranţilor extraşi din plante, coji de fructe, frunze.

Energic, acestui melanj de nuanţe, brunuri minerale de mangan, grave, juxtapuse unor tonuri de albastru profund de ultramarin şi indigo se opun, condiţionându-se prin subtile provocări pentru a împlini orchestraţia tonală, bogată şi rafinată a ansamblului. Vigoare energică şi pasională, dar feminină, percepem privind compoziţia aceasta care, asemănător celorlalte, depăşind graniţile decorativismului optic şi agreabil, propune receptorului clipe de introspecţie meditativă, încântare poetică, bucurie estetică complexă.

„Vara", o tapiserie în care fulguraţiile formelor vegetale, florale, sunt risipite pe suprafaţă. Pete poligonale sugerează petale de flori împrăştiate după regula unor mascate trasee ce structurează

Scanned with OKEN Scanner

armătura compoziției. Citirea discursului plastico-decorativ şi cromatic pare deliberat propusă de autoare pornind de la baza lucrării spre partea superioară. Ordonarea elementelor, riguroasă, dar fără crispare, configurează coroane incandescente de orange, presărate cu griuri neutre printre care se strecoară accente de albastru. Distingem desfăşurarea ascensională a unor suprafețe dinamice prin relația dintre acestea, rezultate în urma stilizării formelor naturale. Coordonarea geometrică a elementelor face ca privitorul să perceapă o stare de calm pozitiv. Există o tensiune pe care o percepem ca urmare a opțiunilor pentru o anume paletă coloristică, armonizată oarecum cu fermitate în raport cu formele dominant geometrice ce găzduiesc nuanțele, dar nu în defavoarea armoniei ansamblului. Textura materială a suprafețelor, care absoarbe parcă lumina, temperează aparențele explozive în favoarea plasticității suprafețelor.

În „Zbor" remarcăm acumularea tensiunilor care explodează prin juxtapuneri şi intercalări între roşu, brun, alb, griuri nuanțate până la verde şi albastru. Sunt contraste fruste care amintesc de un joc al energiilor cromatice dintre pete structurate prin logica sugestivă a unor coordonate axiale centrale în sens vertical şi orizontal.

Calitatea optico-tactilă a materialității suprafețelor este favorizată prin repartiția culorilor după forma şi dimensiunile suprafețelor.

Ansamblul expozițional bogat prin lucrările de anvergură asupra cărora (câteva) ne-am referit este întregit prin grupaje ale unor mici tapiserii, prețioase sub aspect plastic şi cromatic, dar şi

Scanned with OKEN Scanner

prin conținut și mesaj artistic care reflectă de fapt sensibilitatea autoarei. Astfel, tema nudului feminin este reluată în mai multe variante sub forma unor studii, dar care se bazează pe folosirea materialelor specifice. Nu desene și proiecte colorate întâlnim, ci miniaturi textile în care firul de lână este materialul cu care se desenează forma și se colorează suprafața. Tema dansului, de asemenea predilectă, este abordată în numeroase variante. Aceste lucrări de mici dimensiuni nu sunt simple exerciții, ele sunt lucrări de sine stătătoare, a căror prezență într-un spațiu ambiental intim, familial, creează adevărate oaze ale bucuriei.

Artista a optat, pentru a atinge un nivel performant al expresivității decorative, pentru pătrunderea tainelor picturii și pentru a se identifica cu aceasta în toată complexitatea sa expresivă. De la expresia prin mijloace ale picturii, la cea practicată în zona decorativă, trecerea are loc în mod firesc prin eliminarea surplusului, prin simplificarea formei, prin delimitări ale suprafețelor și sublinieri ale elementelor ce configurează ansamblul cu mijloace specifice și materiale potrivite, prin suprimarea metodelor optice ce propun reprezentarea celei de a treia dimensiuni etc.

Prin arta tapiseriei, magistral stăpânită ca tehnică și concepție componistico-decorativă, am privit în această expoziție opera unui pictor.

Repertoriul semantic de elemente folosite în compozițiile de dimensiuni ceva mai mari, inventariindu-le, conține: Poarta, Coloana, Fereastra, Anotimpurile, Zborul, Rodul, propunând privitorului aproape obsesiv un dialog între cer și pământ, între lumină și întuneric,

Scanned with OKEN Scanner

privite prin filtrul poeziei şi al simbolurilor.

Lucrări din seria nudurilor, dintre care amintim „Dans nocturn", „Noapte şi zi", „După baie" ş.a. sunt interpretări care relevă admiraţia artistei pentru corpul uman şi frumuseţea lui, privit ca misterioasă sursă de energie şi tinereţe.

O privire generală asupra conţinutului tematic al lucrărilor ne relevă un univers cuprinzător al căror subiecte perene, interpretate cu talent, profesionalism şi implicare emoţională şi cu sensibilitate, se înscriu în ansamblul unei opere de autor, edificată prin viziunea poetică şi meditativă.

Scanned with OKEN Scanner

Sculpturile lui Simion Cristea - emblematice aripi de heruvim

La galeria „Cupola", expoziția sculptorului Simion Cristea intitulată „Heruvică" se impune la o primă vedere prin unitatea stilistică, profunzimea mesajului și dominanta prin simboluri a conținutului.

Din nefericire, această excepțională expoziție a trecut neobservată, atât pentru publicul obișnuit al manifestărilor de acest gen, cât și pentru critica de artă locală, puțină numeric și rutinată prin suprasolicitare. Presa, televiziunile și radioul nu au consemnat evenimentul nici măcar ca un fapt divers. Se confirmă încă o dată faptul că evenimentele culturale care sunt în măsură a îmbogăți puțin câte puțin averea patrimonială a comunității nu se bucură de înțelegerea corectă și atenția cuvenită din partea contemporanilor. Acestei situații i se raliază optica total greșită a obositei conduceri a Uniunii Artiștilor Plastici, care treptat a redus timpii expoziționali, ajungându-se la cca o săptămână pentru o expoziție. Fără discernământ aproape, în această galerie se organizează de-a valma expoziții de tot felul, astfel încât artistul și publicul la un moment dat nu mai înțeleg

Imagini în anexă - pagina: 367

Scanned with OKEN Scanner

dacă a expune în spațiul galeriei „Cupola" înseamnă consacrare sau, pur și simplu, bifarea contabilicească într-o listă personală a unei prezențe expoziționale în mediul cultural al Cetății.

Iubitorii de artă plastică află de obicei postum despre eveniment. Cei care în mod frecvent participă la împlinirea publică a unui astfel de act cultural sunt, de regulă, câțiva prieteni, unii colegi și familia. Artistul trebuie să se declare mulțumit pentru că a încheiat o etapă a lungului său travaliu creator. El se iluzionează cu ideea împlinirii visului văzându-și lucrările etalate într-un spațiu expozițional.

Rareori se poate vedea un ansamblu cu lucrări de sculptură atât de unitar închegat prin mesaj, materiale folosite și, mai ales, prin stil și concepție, prin viziunea asupra formei sculpturale.

Simion Cristea propune privitorului recursul la meditație. Parcurgând spațiul în care sunt prezentate obiectele sculpturale vom descoperi forme volumetrice a căror origine se află în mitologia creștină, simbolistica unor culturi străvechi, dar și în natură. Pentru el, „copacul", formele totemice, silueta unui heruvim, o pecete, o aripă etc. reprezintă sinteze ale unor teme generale care configurează conceptual și statornic preocupările creative.

Pentru transpunerea materială a ideilor sale, sculptorul a ales lemnul. El optează

Scanned with OKEN Scanner

pentru esența de nuc pentru că, prin frumusețea fibrelor, tonalitatea discret neutră și stabilă a coloritului, corespunde intențiilor sale.

Expoziția, prin componența obiectual-sculpturală, materializare a ideilor artistului, este purtătoarea unor mesaje generoase purificate spiritual. Este o sumă de metafore plastice ce emană smerenie și meditații profunde racordate la teme universale.

Chiar dacă în unele sculpturi caracterul formelor induce percepției privitorului un fel de impulsivitate prin eruperi imperative în spațiu, incisivitatea lor este calmată prin finisajele sensibile ale suprafețelor și planurilor și prin neutralitatea caldă a tonalității cromatice și de structură materială a lemnului. Multe din aceste forme volumetrice amintesc de unele structuri sagitale din natură, așa cum putem sesiza în „Heruvic II", „Heruvim II" sau „Heruvim IV" ș.a.

În unele lucrări, suprafețele ample conțin structuri plastice îmbogățite prin încastrări de mici volume sau incizii grupate în serie, care urmăresc desenul unor forme a căror definiție este sugestiv simbolistică. Grupările serializate numeric ale acestor intervenții nu sunt întâmplătoare. Dimpotrivă, preocupat de caracterul metaforic al mesajelor, pe parcursul elaborării lucrărilor, artistul s-a oprit intuitiv și asupra simbolismului numerelor.

Scanned with OKEN Scanner

Din vechime ştim că numerele, în afară de cantităţi, exprimă şi idei. Platon considera interpretarea numerelor ca ştiinţa care ne apropie de treapta cea mai înaltă a cunoaşterii şi de esenţa armoniei.

Într-un alt fel, Sfântul Martin spune că numerele sunt „învelişul vizibil al fiinţelor", ele având forţa de a reglementa armonia fizică şi legile vitale, spaţiale şi temporale.

Unicitatea numărului de aur despre care s-au scris nenumărate studii reprezintă un exemplu care tangenţial argumentează ceea ce propunem spre interpretare în cazul sculpturilor lui Simion Cristea. Fiecare grupare numerologică a elementelor plastice despre care vorbim are profunde semnificaţii simbolice.

Prin astfel de preocupări meditativ-intuitive, autorul se dovedeşte a fi un filosof al cărui instrument de exprimare este însă metafora plastică, materializată în forme şi volume sculpturale.

Asemănător lui Brâncuşi, dar pe altfel de coordonate, autorul expoziţiei despre care vorbim propune privitorului recuperarea unor stări iniţiatice, spre a-şi aminti „cine este, de unde vine şi care este viitorul său". Demersul său este marcat de o mare responsabilitate în planul conştiinţei personale.

Sculpturile lui Cristea Simion sunt „parabole" menite, prin simplitatea aluzivă a mesajului, a ne „înţelepţi". Ele ne sugerează

Scanned with OKEN Scanner

întoarcerea privirii, fie şi pentru câteva minute datorate contemplării lor, spre noi înşine, cu conştientă detaşare, spre a ne raporta la universalitatea demersurilor spaţio-temporale.

În multe dintre lucrări lemnului i se asociază intervenţiile cromatice prin aplicarea unor tonuri de alb, albastru, negru, verde şi roşu sau prin colarea unor pelicule aurii. Astfel, suprafeţele volumului se înnobilează prin străluciri preţioase şi aureole în cazul unor piese sculptate ca: „Aripă de heruvim", „Icoană", „Jertfelnic", „Marele înger" ş.a.

Autorul propune pentru identificare o paletă de titluri care în opinia sa reprezintă sinteza semantică a conţinutului expresiv plastic. Multe dintre ele se repetă, iar spre diferenţiere sunt numerotate. Este adevărat că putem vorbi despre variaţiuni pe aceeaşi temă.

Titlurile nu sunt numaidecât în măsură a reprezenta expresia semantică a conţinutului plastic al lucrării. Privitorul avizat percepe metafora plastică într-un mod mult mai complex decât îi sugerează titlul.

A stabili un titlu pentru lucrarea odată încheiată şi pecetluită prin semnătura sa, de cele mai multe ori devine un fapt complicat pentru artist. Aproape niciodată el nu va considera că acele cuvinte reprezintă esenţialul din suma gândurilor ce l-au frământat pe parcursul elaborării proiectului

Scanned with OKEN Scanner

şi definitivării operei, a îndoielilor ce l-au încercat în timpul lucrului, când amestecând entuziasmul cu momentele depresive a clipelor când era pe punctul de a abandona. Acele cuvinte magice care formează titlul unei lucrări sunt relative, aleatorii şi au rostul, printre altele, de a permite identificarea lor şi eventual ierarhizarea în ordine numerică pentru catalogarea descriptivă a obiectului.

Fiecare sculptură se impune privitorului prin claritatea interpretării, evident, personalizată.

O privire atentă şi analitică face ca în acest ansamblu de lucrări, dar şi privind-o pe fiecare separat, să nu descifrăm numaidecât sursa modelelor care au reprezentat punctele de pornire generatoare ale ideilor, într-un mod ostentativ. Reperăm printre factorii provocatori care au germinat ideile unora dintre lucrări, universul vegetal. Odată născute, ideile sunt interpretate prin limbajul sculpturii, iar căutarea formei şi expresivităţii reprezintă revelarea actului creator al artistului. El nu se opreşte la transferul formei descifrată în natură, prin stilizare, în materialele specifice sculpturii, ci caută sensurile unor sinteze expresive. Astfel, seria de lucrări intitulate „Copac" ne propune metamorfoza unui volum ce aminteşte originea exprimată prin titlu, într-un simbol care prin formă devine reper totemic. El pare a însuma unitatea

Scanned with OKEN Scanner

existenţial-materială şi spirituală a cerului cu pământul.

O altă lucrare cu acelaşi titlu, reprezentând de asemenea sugestiv forma unui arbore, împrumută caracteristici pe care le putem considera de esenţă umană. Ea devine prin intervenţiile artistului un simbol. Inciziile ritmate aplicate volumului mare sugerează ochi-ferestre rânduite ordonat care, induc privitorului o stare de reverie melancolică, atemporală.

Multe dintre lucrări sunt intitulate „Heruvim". În general ele sugerează, prin elementele volumetrice şi de formă, comune, un dinamism eliberator şi de extragere dintr-o situaţie gravitaţional-telurică, spre libertatea individuală spaţială.

Artistul caută spaţiul definind formele mari, care în esenţa lor permit insinuante asocieri cu realităţi obiectuale din natură.

Spiritualizate zboruri de heruvim ne propune Simion Cristea. Altfel decât Brâncuşi. Zborurile sale heruvimice sunt direcţionate prin forme curbate şi angulare. Prin comparaţie, „păsările" lui Brâncuşi se desprind spre infinitul spaţial după coordonate axiale verticale.

Frământat de această înălţătoare idee a desprinderii din pământesc şi căutarea spaţiului spiritualizat prin preceptele creştine, l-au determinat pe autor să dezvolte tema în multiple variante, căutând-o de fiecare dată pe cea mai expresivă şi

Scanned with OKEN Scanner

elocventă. Sculptorul apelează prin cercetările sale la simboluri referitoare la începuturile lumii. Amintim în acest sens lucrările marcate prin titluri ca: „Avraam", „ Ararat", "Pristol" sau „Thor" ş.a.

Personaje sugerate prin elemente abstractizate exprimă chintesențe ale miturilor ancestrale ale omenirii. Interpretarea plastică este sugestivă prin mijloacele folosite. Artistul se eliberează de orice surplus descriptiv şi narativ. El demonstrează o reală capacitate de a sintetiza şi materializa ideile prin mijloace profesionale, admirabil stăpânite. De altfel, expoziția în unitatea sa este o echilibrată însumare de obiecte sculpturale simbolice.

Lucrările de sculptură semnate de Simion Cristea în această nevăzută de public expoziție reprezintă pentru virtualul privitor, tainice invitații la meditație asupra originilor lumii şi vieții, asupra nesfârşitului timpului şi nelimitării spațiului. Prețioase ca obiecte, lucrările sale au, pe lângă frumusețea artistică a unor opere de artă, valoarea semnificantă a unor talismane menite să vindece conştiințe şi să înnobileze suflete.

Iaşi, decembrie 2007

Scanned with OKEN Scanner

O voce distinctă a generației sale, Dana Plahteanu

Pentru un ochi experimentat, privirea panoramică asupra creațiilor pictoriței, Dana Plahteanu semnalează concluzia că ele alcătuiesc suma unei opere unitare, matură stilistic, puternic ampretată prin personalitatea autoarei. Această operă se înscrie într-un circuit conceptual ce definește spiritul generației sale. Analitic privind-o, cu detașarea ce implică limitele unei posibile obiectivități, lucrările Danei Plahteanu sunt rodul unei viziuni plastice închegate, originală, în care nu descoperim evidente influențe ale unor modele, numaidecât. Remarcăm opțiunea pentru un repertoriu tematic în care personalitatea autoarei se regăsește. Acest repertoriu reprezintă cosmosul căutărilor și soluțiilor potrivite pentru transpunerea prin limbajul metamorfozărilor în expresie plastică a viziunii sale.

Desene și schițe, studii, notații fugare ale unor idei plastice, crochiuri, lucrări de pictură remarcabile, formează ansamblul de lucrări, închegat, dar și încheiat pentru totdeauna.

În evoluția creației artistei se relevă un acut simț al observației, capacitatea de a intui și surprinde esențialul din conținutul subiectului și al temei. Percepem de asemenea un remarcabil simț al expresivității plastice privindu-i lucrările. Creațiile din perioada formării artistei, studii de portrete, naturi statice, nuduri sau schițe de

Imagini în anexă - paginile: 368, 369

Scanned with OKEN Scanner

compoziție ce amintesc de subiecte care au alcătuit repertoriul lui Edgar Degas, argumentează ideea unei solide pregătiri bazice profesionale.

Spirit neliniștit prin curiozitatea de a cunoaște și pătrunde miezul celor aflate în realitatea din preajmă, Dana Plahteanu se dezvăluie în complexitatea personalității prin multitudinea și varietatea lucrărilor.

Pe țărmul mării a descoperit un crab, în iarbă o șopârlă, sau o pasăre zburând printre ramurile unui arbore și multe altele. Ele au devenit pretextele a nenumărate schițe și variante realizate spontan în tuș, creioane, pastel, acuarelă, guașă. Aceste materiale și tehnici, de la o etapă la alta, au stimulat-o pentru a dezvălui și pune în lumină noi forme, combinații și structuri plastice, raporturi cromatico - armonice expresive.

Nudul este o temă importantă pentru artistă. El devine aparent un laitmotiv, dar este o inepuizabilă sursă pentru idei plastice și îmbogățirea limbajului și expresivității artistice. Corpul uman este un teritoriu în care se confruntă lumina și umbra exprimate prin complementaritatea contrastelor de culoare. Forma corpului este pusă în starea de expresivitate plastică pe suprafețele pânzelor cu energie și delicatețe, totodată, în ipostaze sintetizate. De la observarea la interpretarea realului, printr-o firească translare a limbajului, artista concentrează experiența acumulată, structurând-o superior. Imaginea devine tărâmul simbolurilor și semnelor plastice definind universul propriei creații. Altfel spus, de la reprezentarea realului la abstracția ca mod al

Scanned with OKEN Scanner

exprimării apelând la semne şi simboluri, remarcăm o evoluţie cursivă.

Palierul creativităţii atins de Dana Plahteanu atât cât scurta sa viaţă i-a îngăduit, este în măsură să reprezinte convingător pentru privitorul avizat, şi nu numai, forţa reală a talentului, originalitatea concepţiei şi inteligenţa plastică.

Prin operă, Dana Plahteanu reprezintă o voce distinctă a generaţiei sale al cărei ecou nu se va stinge degrabă.

februarie 2008

Scanned with OKEN Scanner

Un senior al acuarelei româneşti - ADRIAN PODOLEANU

Pe simezele prestigioasei Galerii de artă „Dana" din strada Lăpuşneanu, expoziţia de acuarelă a maestrului ADRIAN PODOLEANU reprezintă un adevărat eveniment pentru viaţa artistică a laşului.

O expoziţie de acuarelă în această zgomotoasă şi turbulentă perioadă pentru viaţa socială şi economică şi insinifiant culturală a comunităţii poate părea un nonsens chiar şi în raport cu unele pretenţii ostentativ promovate în domeniul artelor vizuale contemporane.

Astfel privind lucrurile, vom spune că Adrian Podoleanu este unul dintre cei aleşi pentru a înbogăţi prin opera sa patrimoniul picturii româneşti, iar tehnica acuarelei pentru care optează cu pasiune şi sufletească dăruire îi este favorabilă pentru exprimarea sinelui. El este un introvertit care a descoperit în tehnica acuarelei mijloacele potrivite pentru exprimarea marii sale sensibilitaţi, a emotivităţii si timidităţii, de o rară calitate moral profesională. Discreţia şi modestia sunt trăsături ce-l definesc. Aceste coordonate nu înseamnă slăbiciune. Ele protejează un caracter solid, stăpân pe gândurile şi idealurile sale, pe crezul său artistic apărat cu cerbicie şi dârzenie împotriva derutantelor şi de cele mai multe

Imagini în anexă - paginile: 370, 371

Scanned with OKEN Scanner

ori păguboaselor provocari ale „modei", ale tentațiilor schimbării de dragul schimbării.

În pictura sa, pe parcursul a peste o jumătate de secol, Podoleanu a rămas fidel crezului său căutând în disputa cu sine însuși, atingerea performanței în rafinamentul exprimării.

Cele 50 de lucrări din actuala expoziție reprezintă o sinteză ce acoperă o lungă perioadă a activității artistului dacă ne gândim că datarea lor începe cu anul 1964 și continuă până în 2007. Faptul în sine probează neabandonarea acuarelei deși pictura in ulei pentru pictorul Adrian Podoleanu este la mare preț.

Pentru a înțelege termenii ce definesc conceptual opera artistului se cuvine a lua în considerație, în egală masură, cele două mari direcții îngemănate, ale creației sale pornind de la tehnicile folosite, cea a acuarelei și cea a uleiului. Între ele există o profundă interdependență și determinare. În fața picturilor în ulei semnate de Adrian Podoleanu, privitorul involuntar se va gândi la subtilitățile de exprimare în tehnica culorilor de apă. Acuarela reprezintă suportul conceptual expresiv și de factură, pentru opera pictorului care este împlinită cu temeinicie prin tehnica uleiului. Nu vom spune numai decât că picturile în acuarelă ale lui Podoleanu sunt rezultatul provocat de concepția picturii în ulei. Reciproca nu este valabilă. Prin folosirea cu măiestrie a celor doua tehnici, opera artistului s-a consolidat într-o fascinantă, prețioasă și statornică unitate stilistică. Ea este dominată de un

Scanned with OKEN Scanner

adânc fior de sensibilitate şi vibraţie emotivă. Este o operă multiplă împlinită prin structurile componistice echilibrate, modernă prin cromatică şi mult rafinată prin decantarea tonurilor şi valorilor reprezentând o vitală plasticitate născută din conjuncţia dintre lumină şi umbră.

Cum se văd toate acestea când suportul este hârtie şi când liantul este un flux umed ce se aşterne pe întreaga suprafaţa? Răspunsul direct şi elocvent îl vom primi vizitând expoziţia de la Galeria „Dana".

Structură lirică, muzical poetică, Adrian Podoleanu este fascinat de lumina care inundă spaţiul punând în stare de vibraţie tot ce acesta cuprinde. Pământ, apă, arbori, câmpuri şi păduri sau obiecte, sunt supuse acestui freamăt. Privindu-i picturile în acuarelă ai sentimentul că autorul însuşi este aidoma acelor iluminări pluviale care fac să vibreze fiecare centimetru pătrat al suprafeţei. El structurează riguros compoziţia gândind solide trame pe care apoi le topeşte metamorfozându-le plastic şi expresiv. Din ceea ce este formă liniar geometric definită, rămâne în tablou o zonă bine aşezată şi expresiv tensionată a cărei identitate este dată de calitatea valorică şi cromatică.

Deşi reprezentarea este figurativă paşii pregătitori sunt realizaţi gândind abstract geometric. Imaginea finală înseamnă orchestrarea pe suprafaţă a unor forme puse in relaţie dimensională a unora în raport cu celelalte, de o anumită calitate tonal valorică, ori ordonându-se în desfăşurări ritmice repetitive cum vom vedea în suita de

Scanned with OKEN Scanner

lucrări cu tema peisajelor de pe Coasta Dalmației sau în tranşante sincopări de suprafețe contrastante cromatic şi valoric ca în „Case de pescari", „Lacustră", „Dunărea la Beograd", „In valea măslinilor", şi care sunt reprezentări abstractizante sugerându-ne prețiozități de materialitate asemănătoare tapiseriei.

Nu case, dealuri, flori, copaci trebuie să căutăm când ne aflăm în fața unui astfel de tablou ci o lume a infuziunilor cromatice, a contrastelor care pentru a nu deveni brutale şi zgomotoase se lasă estompate prin fluide colorate ce se intrepătrund. În această lume ceţoasă şi umedă care anulează zgomotele transformându-le în sonorități muzical armonice, iscodind cu privirea traseele de lumini şi umbre, golurile şi plinurile, jocurile de contrapunct între valorile grave şi cele deschise privitorul va descoperi revelatoarele convertiri ale materiei în expresie plastică, în emoția simplă, curată, trăită de artist în momentele creației.

Pentru pictura românească contemporană alături de foarte puțini alți pictori, Adrian Podoleanu înobilează acuarela ca mijloc de exprimare aşezând-o alături de celelalte tehnici considerate majore şi imbatabile. El conferă acuarelei dreptul de a fi nu doar un accesibil mijloc de a consemna asemeni unui crochiu stări vizual emotive ci posibilități de a exprima profunde şi subtile trăiri emoționale, şi idei încorporate într-un mesaj major.

Prin opera lui Adrian Podoleanu acuarela ca tehnică nu mai este o cenuşăreasă a picturii,

Scanned with OKEN Scanner

fragilă şi desuetă ci este reconsiderată ca un mijloc de exprimare la fel de important ca celelalte ale artei moderne.

Septembrie 2007, Iaşi

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Suciu - lumină şi culoare

Iubitorii de artă s-au familiarizat cu existenţa pe vechea stradă Lăpuşneanu a Galeriei de artă „Dana" patronată cu discreţie şi generozitate de d-l inginer Mihai Pascal. Am asistat de curând la inaugurarea unei noi Galerii cu acelaşi nume pe strada Profesor Cujbă din oraşul nostru. Aceasta din urmă concepută de la bun început pentru o astfel de finalitate, se numără după ştiinţa mea, printre cele mai frumoase şi adecvate spaţii din România pentru expoziţiile de pictură şi desen, mai ales.

Pe strada Lăpuşneanu cu puţine zile în urmă, a avut loc vernisajul expoziţiei de pictură Nicolae Suciu, pictor care îşi desfăşoară o consistentă şi laborioasă activitate de artist şi profesor în Baia Mare. Acest loc al industriei aurifere şi al mineritului este şi un Centru universitar de la ale cărui începuturi au trecut mai bine de cinci decenii. Este locul cunoscut pentru arta plastică din România ca spaţiul în care cu aproape 120 de ani în urmă câţiva pictori cu elevii lor veniţi din Europa, au descoperit un peisaj generos şi un climat propice pentru a se împlini ca artişti, impunându-se prin activitatea lor ca grup care au alcătuit „Şcoala de la Baia Mare". Suita de manifestări, neîntrerupte a acestora dealungul mai multor decenii se aseamănă cu reflexul într-o oglindă a

Imagini în anexă - paginile: 372, 373

Scanned with OKEN Scanner

timpului a altor locuri şi destine cunoscute în istoria artei precum Şcoala de la Barbizon spre exemplu.

Baia Mare şi-a cucerit prestigiul de a fi un Centru artistic de dimensiuni europene conectat la înnoirile aduse prin viziunile expresionist-fauve ce se distingeau la finele sec XIX şi începutul celui de al XX-lea, mai ales, în perimetrul german. Locul nu a fost agreat de artişti doar pentru frumuseţea sa din perioadele estivale. El a fost cuceritor favorizând dezvoltarea unei colonii stabile şi permanente cu artişti autohtoni.

Nicolae Suciu născut în zona Bârladului şi-a făcut studiile medii la Liceul de Artă „Octav Băncilă" şi cele superioare la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iaşi, dar prin arta sa este un exponent reprezentativ al „Şcolii de pictură de la Baia Mare" în varianta sa modernă. Îmi face plăcere să folosesc această sintagmă considerând-o onorantă pentru un pictor a cărui operă: se distinge prin coordonate estetice recognoscibile.

În expoziţia de la Galeria Dana, privitorul avizat şi vizitatorul ocazional, vor descoperi o lume explozivă a culorilor situate in palierele celeste ale spectrului. Vom spune la un prim contact că lumina s-a metamorfozat în străluciri cristaline. Întregul registru cromatic este prezent în tablourile lui Suciu fiind coordonat de legile armoniei prin care raporturile cantitative şi calitative sunt rezultante ale simţului echilibrului şi măsurii, nu ca

Scanned with OKEN Scanner

urmare a unei aritmetici bine stăpânită ci ca emanații ale intuițiilor și a unei sensibilități profunde cu care sunt înzestrați pictorii adevărați.

Autorul expoziției propune publicului o etalare parțială a repertoriului în jurul căruia dezvoltă discursul plastic. În aparență pare a se cantona în perimetrul tradițional dacă listăm titlurile lucrărilor, peisaje, flori, colțuri citadine, naturi moarte, vederi urbane sau secvențe de ritualuri tradiționale. Descoperim coagulându-se prin suprapunerile straturilor de culori sau alăturările dintre ele în marea lor mulțime aflate cât mai aproape de starea calitativă primară, figurări recognoscibile.

Nicolae Suciu este un liric prin excelență, marcat de o autentică trăire poetică când se află în fața pânzei. În această stare de lirism și poezie decodificăm rădăcinile sale moldovenești. Contactul cu artele focului îndelung practicat în mediul industrial de la fabrica „Faimar" după încheierea studiilor de pictură desăvârșite sub aripa măiastră a profesorului Dan Hatmanu, s-a dovedit providențială, reprezentând o etapă superioară a devenirii sale ca pictor. Limbajul s-a diversificat și s-a îmbogățit. Păstrând o structură repertorială aparent tradițională el a folosit-o pentru a amplifica în deplină libertate și expansiune imaginativă propria sensibilitate exprimată prin culoare.

Privitorul nu percepe structuri

Scanned with OKEN Scanner

constructiv-geometrice compoziționale ale unor forme sofisticate ci este invitat la lectura unui regal de lumină și culoare exploziv exprimate.

Artistul s-a integrat climatului școlii de pictură băimărene păstrând reverberațiile lirice născute din matricea sa moldovenească cărora le-a adăugat prin grefe compatibile ecouri ale viziunilor unor redutabili pictori băimăreni a căror operă definește specificul coloniei despre care am amintit. Un anume „duh al locului" l-a cucerit pe Nicolae Suciu în așa măsură încât prin alegerea unor teme, prin starea poetică si atitudinea în fața motivului, fie că vorbim despre „Centrul vechi", „Primăvara de acasă", „Iarnă în Maramureș" ș. a. autorul se dezvăluie a fi un remarcabil pictor al acestei zone mirifice aducând o notă de originalitate specială în contextul artei locului. El și-a definit opțiunile estetice decantându-le cu maturitate într-o formulă stilistică bine definită și personalizată.

Text publicat în „Ziarul de Iași", și „Bună Ziua", 20 nov.2008

Scanned with OKEN Scanner

Clici

Răsfoind un catalog al expoziției-eveniment a sculptorului Neculai Păduraru, găzduită de Sălile Dalles din București în 1988, am plonjat în timpul devenit amintire, rememorând momente ale începuturilor noastre artistice.

Expoziția la care mă refer avea un titlu explicativ, „Etape, 1971-1988 - desen, formă, culoare". Ea cuprindea lucrări de desen, pictură, sculptură. Cuvântul introductiv care prefațează catalogul, substanțial pentru vremea respectivă, este semnat de Dan Hăulică. Acesta face prin câteva fraze sinteza conținutului expoziției. „O esențială conivență, de preocupări și atmosferă, leagă între ele desenul, pictura și sculptura lui Neculai Păduraru. O atmosferă ce proclamă puterile imaginarului: saltul înspre germinația de neliniști care e un patrimoniu al nostru, - legitimat de un precursor enigmatic ca Paciurea; al nostru, deopotrivă cu teritoriul contemplării clasice, al ațintirii spre miezuri clare, magistral ilustrat de Brâncuși. De la desen și pictură la construcția de obiecte există însă variațiuni de accent, bidimensionalul implică la Păduraru, vâltoarea unui dinamism care antrenează și arhetipalul și aluzia modern tehnologică; o levitație tensionată, bunăoară, - de oameni,

Imagini în anexă - paginile: 374, 375, 376

Scanned with OKEN Scanner

dar şi de instrumente sonore împletite exploziv cu fiinţa lor zburătoare. De la zig-zagul acrobatic printre regnuri şi spaţe, de la rămăşagul ce uneşte hieraticul şi bestialul, punând aripi transparente de libelulă pe trupuri de greoi Dinosaurieni, de la acest proteism expansiv, prezent mai ales în picturi, - zgândărind în trecere câte o notă de sinistritate, - imaginaţia artistului, niciodată confortabilă, îşi impune acum, în obiecte, un regim de frontală despuiere"*.

La începuturile drumului său artistic, Neculai Păduraru a fost încercat de surprinzătoare oprelişti pe care, acum, judecându-le printr-o fantezistă, aş putea spune, asemănare comparativă cu opera sa, ele se asemănau cu duhurile unor forţe malefice ale destinului său. Erau ghinioane, neşanse ca efecte ale unor întâmplări deseori stupide, neaşteptate, spre a se opune elanului său idealist. Aspiraţiile sale artistice de viitor aveau corespondentul într-o ştachetă situată de la bun început la o mare şi aleasă înălţime.

Apăsat de neşansa intrării la facultate după terminarea liceului de artă din Iaşi, supus neajunsurilor materiale şi nu o dată având probleme de sănătate, nu a abandonat ţintele propuse. El nu a acceptat compromisuri, cum poate, mulţi alţi colegi de generaţie au făcut-o. Pentru unii dintre ei complacerea în compromisuri, cu timpul, i-a condus, în cel mai fericit caz, la mediocritate şi suficienţă.

Ne-am întâlnit în 1968. Eu venisem în Iaşi ca proaspăt absolvent al Institutului de Arte

* Dan Hăulică, prefaţă Catalogului expoziţiei „Neculai Păduraru", sala Dalles, 1988

Scanned with OKEN Scanner

plastice „Ion Andreescu", repartizat fiind profesor în învățământul mediu. El abia terminase liceul și se confruntase cu primul eșec la admiterea în Institut. Am devenit în scurt timp vecini de atelier și prieteni. Profesorul său, sculptorul Ion Buzdugan i-a permis să stea și să lucreze în atelierul său.

Amândoi iubeam muzica. La acea vreme, „Beatleșii" și alți mari interpreți de muzică „Rock" se suprapuneau prin creațiile lor idealurilor noastre neexprimate public. În Iași se născuse formația „Roșu și negru".

Clici, pentru că așa îi spuneau toți cei care îl cunoșteau, și-a lăsat barbă, plete castanii și ondulate. Cu colegii de liceu și tinerii din generația lui, pasionați ascultau muzică și urmăreau noutățile discografice în domeniu. Pentru plete, barbă și pasiunea sa muzicală a fost pus sub supraveghere. Un pictor din cu totul altă generație, dar obedient față de oficialități, a mers până acolo încât a propus să fie expulzat din Iași. Nu peste mulți ani acel pictor și-a luat tălpășița, stabilindu-se în occidentul hulit de regimul comunist.

Clici cioplea lemnul mângâindu-i fibrele cu căldura sensibilității sale. Reprezenta forme sculpturale abstractizând expresiv și sugestiv personaje și figuri ce firave se nășteau din imaginația sa. Pentru ochii pricepuți ai iubitorilor de artă, lucrările tânărului sculptor erau semnalele convingătoare ale talentului său. Era acceptat de jurii la saloanele interjudețene și naționale, lucrările sale fiind remarcate.

În fiecare an însă se prezenta la concursul

Scanned with OKEN Scanner

de admitere la Institutul de artă din capitală. Între timp a devenit membru al Uniunii Artiştilor Plastici dar pentru o perioadă, nu şi student. Duhurile rele şi tot felul de „fantasme" malefice se împotriveau încercărilor sale. Învolburarea acestor neşanse s-a liniştit, cred, prin 1971, când a devenit student, fiind coleg cu alt mare veteran al acestor încercări, pictorul Cornel Vasilescu, zis „Bădia".

Mi-am amintit de aceste momente răsfoind catalogul expoziţiei sale din 1988. Etapele evoluţiei artistului, consemnate în ordine cronologică, sunt relevante prin unitatea viziunii sale şi maturitatea artistică, convingător personalizată începând cu anul 1971. Reiese concluzia că la momentul devenirii ca student el era un artist format. Concepţia şi viziunea sa artistică erau deja stabilizate.

În 1974 am avut împreună o expoziţie de mare ţinută şi cu un mare ecou pentru public şi lumea artei la Galeriile „Apollo" din Bucureşti. Împreună cu noi expunea şi Dimitrie Gavrilean. Ansamblul de lucrări, pictură şi sculptură, însuma trei expoziţii personale distincte. Această triadă propunea publicului o direcţie nouă de abordare originală şi îndrăzneaţă asupra imaginarului.

Noi, cei trei expozanţi venisem cu reprezentări ale lumii poveştilor şi fantasmelor din imaginarul românesc cu rădăcinile pierdute în ancestralitatea culturii noastre populare, transpuse prin mijloacele specifice plasticii în viziuni

Scanned with OKEN Scanner

moderne şi distincte fiecare în felul său.

Clici expunea, printre altele, o lucrare al cărei titlu inventat, „Godogoştârchiţoi", provoca comentarii şi suspiciuni politrucilor. Ce voia să spună autorul? Acel animal fantastic, nici pasăre, nici cal, nici câine, pe care o figură aşezată, nici călare, nici stând pe spinarea lui, se străduieşte să-şi afle echilibrul. Personajul nu-i nici bărbat, nici femeie, nici copil, nici bătrân; vrea să zboare, dar ezită. Pare că vrea să comunice, dar nu ştie cum. Este singură această fiinţă, căzută de undeva din cer. O apariţie în aşteptare, este speriată şi nesigură.

O altă lucrare, „Zidul", pare a relua tema într-o altă formulă repertorială. Este reprezentat un perete vertical peste care o figură crăcănată, dezlânată, se prăbuşeşte. Sculptorul atribuie valenţe simbolice celor două elemente, zidul şi figura. Nu le putem percepe doar reprezentând asocieri ale unor elemente de repertoriu componistic exclusiv plastic. Simplitatea formei ce reprezintă zidul nu are rolul doar de punere în valoare prin complementaritate a plasticităţii figurii. Cele două formează o unitate expresiv simbolică, armonioasă, pe care privitorul o percepe de la început, lui revenindu-i dreptul de a o interpreta ca un manifest despre libertate, împotriva constrângerilor din societatea acelui timp sau a luptei cu propriile inerţii. O figură fără identitate, cu corpul alcătuit din fragmente articulate ce amintesc de o marionetă.

Scanned with OKEN Scanner

Neculai Păduraru se cantonează în universul imaginarului românesc, al cărui fundament gestant se află în lumea din care provine, cea a satului. O lume încă nealterată, la vremea copilăriei sale, de „civilizația" urbană distorsionată și distructivă ce mai târziu avea să invadeze otrăvind ceea ce generații peste generații de oameni au așezat, de la aparența palpabilă prin atitudinea față de obiecte, oameni și relațiile interumane, până la profunzimile mentalului fiecărui individ.

Himere și animale fantastice, altfel imaginate decât Paciurea, întruchipări moderne ale acestora, populează spațiul expoziției. Metamorfozându-se în figuri de bronz modelate cu genialitate, coboară parcă din ramele ce delimitează desenele și picturile aflate pe pereții galeriei. Linii și pete de culoare configurează, cu nerv și imaginație pe suprafețele de hârtie și pânză, „Visul lui Juganu", ciclul „Călătorii imaginare", ciclul „Himere", „Balaur cu aripi de libelulă", proiecte pentru monumentele eroilor și ale celor necunoscuți, uitați și vinovați doar pentru că au existat.

Neculai Păduraru face o subtilă translație a sensurilor propuse prin acele figuri fantastice, imagini de himere și monștri, către simboluri. El îmbibă imaginea cu semnificații profunde, bogate prin mesajele cu caracter universal. Artistul inventează înnobilând figurile antropomorfizate cu semnificații simbolice ca răspuns la propria sensibilitate și viziune. Putem exemplifica

Scanned with OKEN Scanner

prin titlurile unor lucrări ca: „Ochiul dinamic", „Ochi de piramidă" ş.a. Acesta din urmă este titlul unui ciclu de desene născute după devastatorul cutremur din 1977. Artistul dezvoltă o serie de variante în care sunt reprezentate piramide triunghiulare purtate de fiinţe umane. Metamorfozate prin picioarele care umanizează formele geometrice abstracte, sugerează posibila idee de mişcare. Faţetele exterioare ale acestor piramide au câte un ochi-fereastră, deschis spre spaţiul nesfârşit şi timpul implacabil şi imprevizibil, sub aura căruia forţele latente se pot declanşa.

Forma unui ochi, extras din contextul anatomic, reprezentat cu realism, se constituie în baza unei structuri triunghiulare sprijinită pe două picioare ale unei siluete umane - este alcătuirea lucrării „Ochiul dinamic".

Asocierile aluzive ale acestor fragmente integrate după o logică personală într-un nou context, au menirea de a propune privitorului o atitudine introspectivă, dar şi meditativă asupra vieţii şi a timpului cu durata sa nemăsurabilă. Motivul ochiului asociat contextual formei triunghiulare este, evident, o interpretare a cărei origine o întâlnim în simbolistica creştină şi precreştină. Păduraru însă nu preia simplist tipul de reprezentare a simbolului. Plecând de la originea acestuia, inventează o nouă modalitate de reprezentare, încărcând forma plastică cu noi semnificaţii, mai puternic legate de lumea modernă şi de contemporaneitate.

Scanned with OKEN Scanner

În perioada 1980-1981 artistul realizează ciclul de desene „Triunghiul şi ochiul" pentru posibile sculpturi care vor constitui etapele pregătitoare pentru o suită de lucrări realizate în bronz, lemn şi altfel de materiale.

Printre realizările ale căror etape de proiectare premergătoare cuprind ciclurile amintite este monumentul dedicat poetului naţional Mihai Eminescu realizat în 1989 şi aflat la Ipoteşti. Din schiţele pregătitoare ale artistului remarcăm rigoarea cu care acesta îşi pregătea ideile plastice căutând exprimarea cea mai limpede şi sugestivă. El notează: „semicercurile şi linia curbă" sunt „simbolul cerului", iar „liniile orizontale - marea", pentru că versurile poetului îi sugerează această simbolistică. Desenele sunt însoţite de versurile: „...Iar cerul este Tatăl meu şi mumă-mea e marea", ca mai departe să noteze: „Simbolul Cerului + simbolul Mării = Eminescu".

Acestor preocupări li se alătură schiţele şi machetele în mai multe variante pentru un virtual monument dedicat „Unirii Principatelor Române", realizate în 1986.

Ca urmare a căutărilor ce se pot descifra din ciclul desenelor realizate în 1981 şi intitulat „Semne pentru eroi", sculptorul a realizat lucrarea „Marele triunghi" în 1988.

Viziunea sa monumentală, de mare forţă sugestivă, reprezintă o expresivă sinteză plastică omagială pentru eroii neamului. Lucrarea de o generoasă anvergură spaţială, prin simbolistica înălţătoare ar fi putut înnobila unele spaţii anoste şi dezordonate

Scanned with OKEN Scanner

din multe oraşe ale ţării.

Neculai Păduraru este un sculptor cu o viziune figurativă prin poziţionarea faţă de repertoriul imagistic de bază extras din realitate. El priveşte acest repertoriu cu respectul unei atitudini pragmatice, dar şi transferându-i, prin forţa talentului şi inaginaţiei, sensuri ale abstracţiei expresionist-suprarealiste. Capacitatea de abstractizare a formei în ipostazele ei volumetrice sau bidimensionale, reprezintă o dominantă a măestriei artistului. El nu abstractizează pentru a se cantona apoi în formulele unor geometrii riguroase şi golite de conţinut plastic, ci foloseşte abstracţia geometrică pentru a clădi structurile plastice potrivite imaginarului său, surprinzător, semnificant şi răscolitor.

Despre Neculai Păduraru şi arta sa rememorată şi redescoperită răsfoind un catalog, timpul a confirmat consacrarea. Întreaga sa operă este un recital care atestă faptul că „s-a născut spre a vedea", iar geometria, în viziunea sculptorului, sărbătoreşte „un triumf neaşteptat şi robust".

februarie 2008

Scanned with OKEN Scanner

Marcel Chirnoagă (1930-2008)

Răspunzând provocărilor de a explica prin cuvinte ceea ce într-o viaţă a rostit cu ajutorul liniilor şi a negrului cernelurilor tipografice în gravurile sale, Marcel Chirnoagă, într-un mod simplu, dezarmant, meditează afirmând că: „...arta este o formă de bucurie". Pentru a pleda convingător recurge la impactul metaforei exprimată de poetul A. Silezius prin versurile: „Trandafirul e fără «de ce», el înfloreşte pentru că înfloreşte..."*. Înţelegem din aceste expresii că rolul explicativ al unor comentarii estetico-interpretative rostite de un interpus între operă şi public, nu totdeauna îşi au rostul. Arta ca formă de exprimare a bucuriei, dacă este născută din acea stare fecundă care a făcut posibilă bucuria exprimării, va fi cu siguranţă percepută şi acceptată de publicul care se perindă prin faţa operelor. Confesându-se şi explicând într-un fel demersurile creaţiei proprii, artistul, referindu-se spre exemplificare la conţinutul unei cărţi, parafrazând, spune că: „dacă citim ceva cu greutate, înseamnă că autorul nu şi-a atins scopul...". Altfel spus, înseamnă că trăirea bucuriei prin artă nu s-a împlinit.

La un pol cu totul opus se situează gravorul Marcel Chirnoagă, un artist a cărui

Imagini în anexă - paginile: 377, 378, 379, 380, 381

* Marcel Chirnoagă, Prefaţă la catalogul expoziţiei de la Galeria DANA, Iaşi

Scanned with OKEN Scanner

operă s-a împlinit pe durata unei vieți și pe care, privind-o în întregul ei, de fiecare dată când ocaziile fericite ale unor expoziții ne sunt la îndemână, o descoperim uimitor de unitară prin stil și concepție. Opera sa reprezintă o treaptă superioară pentru evoluția gravurii, timid și ezitant cultivată de artiștii români.

Începând cu Th. Aman și C.D. Stahi în sec. al XIX-lea și prelungind preocupările în prima jumătate a sec. XX prin Gh. Petrașcu, N. Vermont, Gabriel Popescu, Jean Al. Steriadi și alții, gravura ca tehnică de exprimare își cucerește locul cuvenit în arta românească. A doua jumătate a sec. XX este într-adevăr marcată prin dezvoltarea modalităților de expresie plastică diversificate și prin mijloacele specifice graficii, în general. Gravura s-a bucurat de un interes susținut din partea multor artiști remarcabili. Dintre aceștia, Marcel Chirnoagă, matematician ca formare bazică universitară și cu studii libere de artă, este unul dintre cei mai reprezentativi artiști gravori. El a debutat în 1952 impunându-se prin vitalitatea liniilor și structurile dinamice și laborioase ale compoziției. Mesajele conținutului gravurilor sale sunt exprimate nesofisticat.

Arta sa este emanația unei echilibrate conjuncții dintre talent, inteligență, cultură dincolo de granițele celei legată strict de profesie, caracter și spirit deschis

Scanned with OKEN Scanner

interlocutorilor cu generozitate, eliberat de reziduurile egoismului şi invidiei, ale vanităţilor şi trufiei. Un om care se dăruie celor din preajmă, fără a lăsa impresia obligativităţii recompensei pentru gestul său, cu siguranţă este purtătorul aureolei unui mare caracter. Din toate acestea se naşte arta sa care, prin conţinutul armonizat cu mijloacele specifice de expresie, înseamnă un răspuns la provocatoarele întrebări ce frământă omenirea, vechi de când este lumea. Numai cine pătrunde în labirintul unor cicluri care se constituie periodic în pretexte expoziţionale, va înţelege că Marcel Chirnoagă aparţine elitei formată din marii artişti gânditori ai omenirii. De altfel, un punct de vedere asemănător exprima, în 1982, Ion Frunzetti prin următoarele cuvinte: „Nu cunosc în arta universală pledoarie contemporană mai temeinică în favoarea unui ideal umanist valabil decât în opera lui Chirnoagă... Cruciat al unui crez pe care nu şi-l poate trăda, ideea de om, artistul e un luptător... Viziunea lui (Chirnoagă) despre om se aseamănă cu a lui Dante, Cervantes şi Shakespeare: este cea a glorificării speţei umane şi complângerii stadiilor prin care evoluţia spre stele o obligă să treacă. Arta lui este un imn şi un marş, de tipul simfoniei a noua. Şi totuşi nu e retorică. E confesiune."*

Prestigioasa Galerie „Dana" a găzduit în

Ion Frunzetti, Prefaţă la catalogul expoziţiei de la Galeria Dana, Iaşi, 2007

Scanned with OKEN Scanner

spațiul său expoziția de gravuri Marcel Chirnoagă în 2007. Nu este prima prezență expozițională a artistului în Iași. Prin cel puțin încă două expoziții personale, în urmă cu câțiva ani sau alături de alți importanți gravori români, precum Bogdan Stihi, Theodor Hrib, Marcel Chirnoagă a devenit o prezență stabilă fixată în mentalul publicului local. Rolul acestei prezențe este, dincolo de aparențe, foarte important pentru că are valoare de pionierat prin familiarizarea publicului și trezirea gustului acestuia pentru frumusețea liniei și a expresivității plastice construită prin mijloacele gravurii.

Iașul este locul în care s-au format de-a lungul timpului mai ales pictori. Chiar dacă C.D. Stahi, la vremea sa, a probat, prin lucrări remarcabile, virtuțile gravurii, exemplul său nu a rodit spre a forma rădăcinile unei tradiții în acest oraș.

Expoziția care reprezintă pretextul acestor pagini este structurată prin lucrări aparținând ciclurilor: „Apocalipsă" în majoritate, „ Labirintul", „Virtuți și vicii", la care se alătură o categorie de lucrări neincluse acestor cicluri.

Ne-am obișnuit ca vorbind despre gravuri să ne imaginăm că lucrările sunt de dimensiuni mici, aproape miniaturale, uneori, cum sunt cele semnate de Rembrandt. Tehnica gravurii impune, în general, dimensiuni reduse ale lucrărilor.

Scanned with OKEN Scanner

Partea de travaliu pregătitor, manopera şi tehnica transpunerii, materialele, formatul utilajelor, sunt elemente în măsură să determine considerabil dimensiunile lucrărilor.

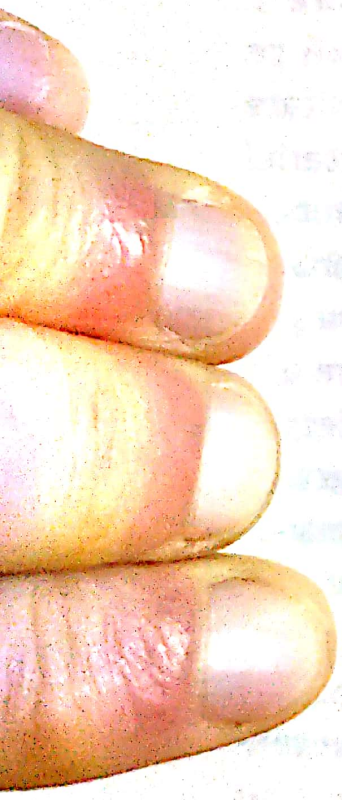
Marcel Chirnoagă pare a nu lua în seamă toate aceste condiţionări. El optează pentru plăci metalice de mari dimensiuni, care îi permit o desfăşurare amplă şi autoritară pe suprafaţă, incizând cu energie şi cursivitate în carnea metalului. În negativul materiei dure el figurează personaje-simbol, obsedante şi provocatoare pentru imaginaţia privitorului. El se exprimă prin imagini simbolice ale căror origini le descoperim a fi interpretări semnificante tematic, despre universul începuturilor lumii, aspectele fundamentale ale moralităţii umane, frământările şi căutările existenţiale ale omului asupra intereselor vieţii şi lumii în care trăim, interpretând-o prin mijloacele specifice artei. El vede fragmentele universului integrate unui labirint pe care fiecare fiinţă umană îl parcurge căutînd calea spre lumină şi ispăşire morală. Chirnoagă nu este un moralist şi nici un ilustrator. El este un interpret care îşi propune descifrarea codurilor marilor teme universal-existenţiale filosofând asemeni marilor umanişti.

Prin operele sale, artistul cercetează răspunsurile la întrebările propriei conştiinţe pentru a se face înţeles de contemporani. El

Scanned with OKEN Scanner

rămâne un singuratic. Cu mijloacele limbajului expresiv-plastic el interpretează în cheie personală, într-o viziune romantic-expresionistă, lumea ideilor la care aderă.

ianuarie 2008



Scanned with OKEN Scanner

Pseudocronică la o expoziție imaginară

Una dintre reprezentantele remarcabile ale artei plastice din capitala istorică a culturii românești, Iași, este sculptorița Lucreția Dumitrașcu-Filioreanu. Alături de alte nume ale plasticii feminine, ale căror opere s-au consolidat prin lucrări realizate în domeniul graficii sau al artelor textile, Doamna Lucreția Dumitrașcu-Filioreanu și colega sa de atelier, Alexandrina Dumitriu, de asemenea sculptoriță, au realizat lucrări la fel de importante și durabile ca cele ale confraților. Și ele au cioplit piatra, au modelat lutul după ce au construit armături solide, au turnat apoi în gips parcurgând toate etapele procesului tehnologic, au mângâiat lemnul cu dalta, răpind fibrelor frumuseți ascunse. Marmura, nobilul material râvnit de sculptori de când este lumea, sub mâinile delicate ale femeilor-sculptor din cetatea Moldovei, nu a reprezentat un teritoriu neabordabil, ci dimpotrivă, a fost materialul care a înviat expresiv chipurile unor personalități trecute în lumile de dincolo de timp, dar și tandre și visătoare figuri reprezentând tineri și tinere, adolescenți sau mame cu privirile întoarse meditativ și înțelept spre sine.

O privire generală ne va permite aproximarea universului tematic și al ideilor sculptoriței Lucreția Dumitrașcu-Filioreanu, conturat în cei peste 50 de ani de activitate. Ea a realizat portrete, compoziții cu subiecte variate, dar și semnificative proiecte de monumente ale unor evenimente din istoria națională a

Imagini în anexă - pagina: 383

Scanned with OKEN Scanner

României, propunând, de asemenea, interpretări în limitele simbolico-decorative pentru comemorarea unor subiecte generale cum este „Cuadriga victoriei" sau „Fântâna arteziană", monument amplasat la Tecuci. Cu vigoare bărbătească a conceput proiectele și machetele unor ansambluri monumentale destinate forului public, dintre care amintim pe cel cu tema „Jertfa", un altul cu subiect istoric pentru orașul Pașcani, sau cel intitulat „Zbor". Multe alte schițe, proiecte și machete au rămas pe rafturile din atelierul artistei, așteptând eventualele momente favorabile pentru materializarea lor. Cele pomenite mai sus au fost realizate la nivelul de variante intermediare și în materiale care au permis expunerea ca lucrări independente în expoziții anuale, cu precizarea că ele erau proiecte care vizau o finalitate publică.

Portretistica în creația Doamnei Lucreția Dumitrașcu-Filioreanu ocupă un loc important. Artista nu a căutat, în reprezentările portretistice, formule plastice de interpretare numaidecât avangardiste. Ea a rămas fidelă modelului, urmărind caracterul și expresia fiecărei personalități pe care o reprezenta. Subliniază trăsăturile prin accentuarea planurilor având în vedere importanța luminii ca vehicul al expresivității prin punerea în valoare a datelor caracterologice ce definesc personajul în cauză. Amintim în continuare numele unor personalități a căror memorie este redată noilor generații prin lucrările artistei: Mihai Eminescu, Grigore Ghica Vodă al III-lea, Alexandru Vlahuță, bust cioplit în travertin, Dimitrie Cantemir, Aglae Pruteanu, pictorul Eugen Ștefan Boușcă ș.a.

O altă categorie de portrete cuprinde

Scanned with OKEN Scanner

lucrări care sunt imaginile unor anonimi, dar generalizează simbolic o tipologie sau o categorie socială. Amintim dintre acestea lucrarea „Domniță" cioplită în lemn, policromă, splendidă prin plasticitate, „Portret", în ipsos, „Negresă" transpusă în gips și patinată pentru a sublinia și prin culoare tipologia, „Țărancă" realizată de asemenea în gips și patinată imitând bronzul. În general, artista se concentrează asupra modelului, observând cu atenție datele caracteristice, preferând subordonarea transpunerii și interpretării imaginii, sugestiilor plastice ale acesteia. Amintim de asemenea portretele unor personalități din lumea științifică, lucrări transpuse în piatră sau în bronz și amplasate în locurile publice ale instituțiilor cu al căror profil cel reprezentat s-a aflat în raporturi de compatibilitate profesională: „Haralamb Vasiliu", bust ce se află la Universitatea de Agronomie, matematicianul „Octav Mayer", la Universitatea „Al.I. Cuza", bustul chimistului „Ion Curievici", la Facultatea de Chimie și altele. Elementul comun al acestor reprezentări portretistice este preocuparea cu care artista a avut în vedere respectarea datelor expresive și de caracter ale fiecărui personaj, urmărind închegarea unor imagini plastice cuprinzătoare, dar sintetice, care vin în întâmpinarea privitorului provenit din medii și categorii cu nivelul diferențiat de cultură în perceperea imaginii plastice.

Având un pronunțat simț pentru expresia decorativă, artista la care ne referim a realizat lucrări deosebite la care percepem rezonanțe stilistice ale epocii „Art nouveau", asimilate creativ pentru a fi redate apoi publicului prin

Scanned with OKEN Scanner

formule interpretative personale. Realizarea lucrărilor din această categorie se bazează pe folosirea pământului ca materie emolientă ce favorizează modelarea liberă a formei şi fixarea ei în durabilitate prin ardere. Sculptura şi arta focului, ceramica, se interferează plastic şi expresiv în nenumăratele sale compoziţii. Amintim din această categorie titluri ca: „Citadela" realizată în teracotă, „Pescăriţa" - teracotă patinată care se află într-o colecţie privată -, „Primăvara", „Ecou", „Dans spaniol", „Opaiţ" sau „Dans" sunt de asemenea realizate în teracotă. În general, aceste lucrări sunt sugestive reprezentări ale unor siluete feminine în atitudini şi posturi mişcate. Remarcăm în cazul lor apetitul artistei pentru stilizare şi preocuparea pentru atingerea unui palier al abstractizării în sens geometric prin intervenţii libere, reducţii ale formelor figurative şi susţinerea lor prin zgrafitări ce amintesc de statuetele din cultura Hamangia. Acest tip de lucrări reprezintă un capitol substanţial în creaţia artistei consolidat de-a lungul anilor. Remarcăm, în cazul lor, o fericită îmbinare a viziunii monumental-sculpturale cu cea decorativă, printr-o interpretare care permite privitorului să le perceapă ca fiindu-le potrivit în acelaşi timp spaţiul intim, dar, cu puţină imaginaţie, să descopere în ele valenţele monumentalităţii, dacă ar fi transpuse supradimensionat în spaţii publice dominate de o arhitectură modernă care, prin geometria volumelor, ar da o anume identitate acelui spaţiu.

Compoziţii cu tematică asemănătoare au fost realizate şi prin folosirea lemnului sau a gipsului patinat. Lucrările respective păstrează

Scanned with OKEN Scanner

calităţile configurativ-plastice asemănătoare celor despre care am vorbit. Ele au prin acele calităţi şi dimensiuni o predestinare muzeistico-expoziţională sau de colecţie. Stau mărturie în acest sens sculpturi cu titluri oarecum generale - „Compoziţie", „Catedrală", realizate în lemn, „Baladă", turnată în gips şi patinată, şi altele nenumărate.

Nu ne-am propus catalogarea operei artistei, ci doar un colegial comentariu pe care îl considerăm bine venit în cazul unor cercetări în viitor din partea unor muzeografi şi istorici de artă.

Opera Doamnei Lucreţia Dumitraşcu-Filioreanu este în întregul ei unitară din punct de vedere stilistic şi al concepţiei, diversă prin subiectele abordate şi bogată prin generozitatea tematică la care este conectată viziunea sa. Este modernă prin modul de interpretare a formei plastice şi a expresivităţii, mai ales când aria desfăşurării este cea a decorativului. Interesul pentru intervenţiile cromatice în sculptură este evident prin aplicarea policromiilor atunci când patinează o sculptură în lemn. Gipsul, reprezentând etapa intermediară între concepere şi starea definitivă, este o materie fragilă, dar care patinată şi prelucrată cromatic transmite privitorului imaginea posibilă finală a bronzului de obicei.

Pentru sculptura feminină din Moldova, Lucreţia Dumitraşcu-Filioreanu reprezintă un nume de referinţă, aşa cum în acuarelă este cel al Iuliei Hălăucescu.

Se cuvine să reţinem faptul că artista a fost pe parcursul vieţii un înzestrat formator şi educator mai ales pentru oamenii proveniţi din

Scanned with OKEN Scanner

medii cu profesii diferite şi care din pasiune şi dragoste pentru artă au dorit să-i pătrundă tainele urmând cursurile Şcolii Populare de Artă. Prin ipostaza de profesor al acestei scoli, opera sculptoriţei Lucreţia Dumitraşcu-Filioreanu s-a implinit şi datorită acestui nobil capital.

ianuarie 2009

Scanned with OKEN Scanner

Ioan Antonică - cronică postumă (1937-2002)

Gloria artiştilor este privită de contemporanii lor cu nedumerire, neînţeleasă şi deseori cu un fel de gelozie, dar şi cu admiraţie. În acelaşi timp, această glorie, efemeră până la urmă, este cu atât mai goală, cu cât nu este acoperită printr-un echivalent valoric al operei. Pentru artist, uitarea şi topirea în anonimat sunt devoratoare. În timpul existenţei lor biologice, gloria multor artişti urmează trasee meteorice. Strălucirea este scurtă. Ea însumează mari speranţe şi promisiuni pentru privitorii contemporani ai artei lor.

Se naşte în preajma acestor gânduri întrebarea: când putem vorbi despre un artist că a cucerit treptele prestigiului artei sale? Ce anume defineşte acest statut? Răspunsuri sunt multe, nuanţate şi foarte diferite.

Sunt artişti ale căror plăsmuiri se nasc la foc mic, în semiumbre, discret, pe parcursul întregii vieţi. Gloria acestora nu are strălucire stelară, ci mai degrabă seamănă cu iradierile unui jăratec ascuns sub cenuşă. De foarte multe ori opera lor se impune târziu, spre sfârşitul vieţii sau postum, dar ea seamănă cu licărirea discretă a unei stele pe care însă o vedem în fiecare seară. Contemporanii artistului, colegi, prieteni, concitadini văd în el mai degrabă omul ca fiinţă biologică şi socială integrat circuitului familiar lor, iar creaţia lui înseamnă o

Imagini în anexă - pagina: 382

Scanned with OKEN Scanner

„legitimație" de rang secundar pe lângă cartea de identitate personală.

Astfel de gânduri mi-au venit amintindu-mi de mai mulți confrați trecuți în lumea celor drepți, a căror stea de artist a strălucit la unii mai mult, iar la alții mai estompat în timpul vieții lor, dar despre care nu-şi mai amintesc nici cei care au crescut şi s-au format în preajma lor.

Un astfel de artist a fost sculptorul şi ceramistul Ioan Antonică (1937 - 2002), profesor al Universității de Artă din Iaşi, căruia destinul i-a programat un sfârşit discret, fără ca măcar să-l supună tevaturii întocmirii dosarului pentru pensie, care ar fi trebuit să se deruleze începând cu 1 octombrie 2002. Avea 65 de ani. Colegii au aflat de plecarea lui în lumea celor drepți la întoarcerea din vacanță.

Un personaj calm, civilizat şi bine educat în relația cu cei din jur, atașat studenților, conştiincios şi preocupat cu seriozitate de împlinirea misiunii didactice concretizată prin formarea mai multor generații de sculptori care s-au afirmat cu succes în profesie.

El însuşi dăruit cu pasiune sculpturii şi artei focului, cum se mai numeşte ceramica, a lăsat în cei peste 35 de ani de activitate opere remarcabile de ceramică şi sculptură aflate acum în patrimoniul câtorva muzee importante din România. Muzeul din Iaşi deține cele mai multe dintre lucrările artistului.

Cercetându-i activitatea creatoare, constatăm faptul că ideile artei sale s-au

Scanned with OKEN Scanner

coagulat într-o viziune conceptuală decorativă mai ales. Materialitatea pământului, ales, prelucrat, modelat şi dăruit focului spre împlinire estetică, sunt datele prin care decorativismul amintit s-a concretizat. Pentru operele sculpturale, Ioan Antonică a recurs la materialele tradiţionale: lutul, gipsul, piatra şi lemnul, pe care le-a supus înnobilării prin prelucrări adecvate.

După mai multe decenii, o privire detaşată asupra creaţiilor unui artist favorizează o evaluare a operei diferită esenţialmente, în majoritatea cazurilor, de cea din timpul vieţii sale. Istoria artelor ne relevă nenumărate exemple în acest sens.

În cazul lui Ioan Antonică, vom spune că el şi-a demonstrat măsura talentului în arta ceramicii prin lucrările prezentate în cele două mari expoziţii personale de la sala „Victoria", din Iaşi în 1966 şi 1970. Demersul său estetic la acea vreme a fost perceput de public şi de critica de artă în termeni pozitivi. Lucrările expuse propuneau reevaluarea tradiţiei ceramicii negre specifică zonelor Deleni, Tansa sau Marginea, printr-un limbaj modern al formelor. Punctul de pornire l-a reprezentat forma interpretată de olar pentru realizarea ancestralelor obiecte pe care le numim „oale", „boluri", „chiupuri", „blide", „străchini". Ioan Antonică, preluând aceste forme, le-a investit cu noi valenţe de expresivitate plastică, umanizându-le. El le-a transformat în personaje care semnifică tipologii ale vârstelor omeneşti şi reprezentări ale unor caractere vii şi accesibile percepţiei privitorului, cu umor şi bună dispoziţie.

Scanned with OKEN Scanner

Amintim din această categorie câteva titluri ale unor lucrări din colecţia Muzeului de Artă - Iaşi: „Păunul", „Ansamblu coral", „Sfat de taină", „Compoziţie", „La sfat" şi altele.

Într-o cronică a expoziţiei din 1966, pictorul Val Gheorghiu subliniază: „Lucrările dispuse ca într-o veselă colonie de făpturi negre, dialogând vioi şi ironic, te ademenesc ca o cimilitură, ca o poveste populară spusă când de bătrâni, când de tineri. Este vorba de o personificare a vaselor ţărăneşti, de o animare a materialului la treapta unor înţelegeri artistice"*.

În alte lucrări artistul recurge la translaţia viziunii decorative despre care am amintit în zona figurii umane şi a portretisticii, tratate în termenii reprezentării la limita dintre plasticitatea specifică modelajului sculptural şi cea a sintezelor şi stilizărilor decorative. Recurgând la tehnica tradiţională a desenului grafitat întâlnit la ceramica neagră, el o aplică la lucrări ca: „Portret" aflată în muzeul ieşean, dezvoltând-o prin adânciri ale motivului ornamental, prin incizii atunci când reprezintă podoaba capilară, desenează forma ochiului sau a sprâncenelor, sau când reprezintă un adjuvant decorativ la baza gâtului. Alte lucrări din această categorie sunt: „Împreună", „Portret" sau cele mai sus amintite. Din formele de bază ale unor oale, boluri, căni plecând, artistul concepe noi asocieri şi ansamblări ale lor, astfel încât privitorul descoperă în câmpul său vizual personaje, figuri, chipuri umane, evidenţiate decorativ, în părţile principale prin incizii sau sublinieri ale unui desen

* Val Gheorghiu, „Cronica", Nr. 3, 23 februarie 1966

Scanned with OKEN Scanner

grafitat, atât cât este necesar pentru a le atribui o anume identitate umană.

Viziunea decorativă persistă şi atunci când artistul prelucrează un trunchi de stejar impregnat cu gudron pentru a crea sculptura intitulată „Copiii lumii" aflată în colecţia muzeului. Din acel trunchi patinat în brunuri se naşte o cariatidă. În partea inferioară alternează caneluri şi pliuri sugerând corpuri omeneşti stilizate, deasupra cărora, în şapte rânduri suprapuse, protuberanţe ovoidale semnifică nişte capete în care discrete adâncituri sugerează gurile deschise ale unor coriști solemn aliniaţi la unisonul unei ode. Lucrarea se încheie în zona superioară cu o parte ce o continuă pe cea de la bază. Este un stâlp, o coloană, un fragment de columnă sau o cariatidă, ca formă volumetrică plastică, reprezentând într-o armonie perfectă conţinutul enunţat prin titlu.

În alte lucrări artistul asociază lemnului piatra, reuşind echilibrul între părţi şi volume, dar şi între calităţile structurilor suprafeţelor atât de diferite ale celor două materiale. Este evidentă o astfel de împlinire estetică în lucrarea intitulată „Stâlp". Prelucrarea volumului superior din lemn, aşezat pe verticala celui din piatră, plastic prelucrat cu gradina, aminteşte de formele întâlnite în compoziţiile realizate în ceramică neagră şi intervenţiile ornamentale asemănătoare. Compoziţional lucrarea se susţine printr-o echilibrare a volumelor în ipostaza de complementaritate.

Recurgând la lemn, piatră sau gips, Ioan Antonică a realizat şi portrete, unele

Scanned with OKEN Scanner

personalizate, altele ca răspuns interpretativ plastic la o idee.

Totuşi, măsura adevărată a talentului sculptorului Ioan Antonică, credem, este evidentă mai ales prin lucrările de compoziţie în ceramică şi sculptură, îndeosebi cele realizate în lemn. Concepţia plastică este definită prin simţul ritmului şi al formei decorative, intuiţia stilizărilor expresive îmbinate armonios, umanizând rigiditatea şi răceala unor materiale.

O evaluare a întregii sale creaţii, cu timpul, va fi necesară printr-o selecţie atentă a lucrărilor într-o retrospectivă amplă. Ar fi un prim pas către estomparea nemeritatei uitări a cărei aripă umbreşte la un anume moment destinul fiecărui artist.

ianuarie 2009

Scanned with OKEN Scanner

Tablouri şi pictori

Scanned with OKEN Scanner

Despre sentimentul tăcerii în pictura lui Ion Andreescu (1850-1882)

Motto

„Pentru arta românească, timp de aproape două secole, natura moartă a însemnat mai mult decât un capitol iconografic, ea a funcţionat ca un organ esenţial al însăşi vieţii ei".*

Această frază extrasă din cartea Ameliei Pavel, „Pictura românească interbelică", pare a fi exprimarea cea mai sintetică care defineşte un aspect esenţial şi de necontestat pentru pictura românească.

* * *

Prin Ion Andreescu (1850-1882), natura moartă, ca gen distinct, deschide căile modernităţii pentru pictura naţională. Alături de peisaj mai ales, dar şi de figura umană, Andreescu aduce „obiectul neînsufleţit" din vecinătatea sa cotidiană sub privirea iscoditoare a pictorului. El este fascinat de frumuseţea materiei, de vibraţia culorii care pare a respira, la fel ca arăturile şi trunchiurile stejarilor săi, viaţă interioară. Minerale şi materie organică s-au metamorfozat în penajul unor găini sau raţe vânate, în cojile unor cepe, morcovi şi alte legume, în savoarea dermei de roşuri coapte a unor cireşe, fragi sau flori de toate felurile

Imagini în anexă - paginile: 384, 385

* Amelia Pavel, „Pictura românească interbelică", Ed. Meridiane 1996, pag. 38

Scanned with OKEN Scanner

adunate de pe câmp.

La Andreescu, mai mult decât în cazul altor artişti, remarcăm atitudinea, am putea spune, „caravaggescă" faţă de natura moartă, prin tratarea obiectelor reprezentate cu aceeaşi pasiune şi interes, alături de figura umană sau de peisaj. Din acest punct de vedere, natura moartă, ca gen al picturii, în expresia sa generală de modernitate, prin Andreescu, este integrată de la bun început marii picturi naţionale.

„Obiectele - în tablourile lui Andreescu - sunt exprimate cu precizie în raport cu distanţa, cu toate atributele caracteristice materiei fiecăruia, şi, totuşi, dincolo de sugestia «realităţii» lor figurate, le percepem în acelaşi timp şi ca pe nişte «solide» alcătuite dintr-o materie proprie independentă de datul real"*, sintetizează Andrei Pleşu într-un studiu publicat în revista „Arta". Putem vorbi într-adevăr despre „soliditate" atunci când Andreescu, privind realitatea, o percepe reprezentând-o în datele sale esenţiale. „Soliditate" în arta lui Andreescu înseamnă gravitate şi o atitudine de adâncă pioşenie în faţa realităţii pe care, învăluind-o cu privirea, încearcă să o cucerească reprezentând-o prin tuşe aşezate pe pânză, după cum aceasta îi dictează prin formele ei.

El pare a îngenunchea în faţa naturii. Cu paleta într-o mână şi cu pensulele în cealaltă, pictorul transpune pe pânza interpusă, măreţia spectacolului realităţii. Cu acelaşi adânc respect el priveşte şi reprezintă lucrurile cele mai

* Andrei Pleşu, revista Arta

Scanned with OKEN Scanner

umile. De la o banală ulcică cu flori, două găini și o coșarcă, o strachină cu cireșe sau un bordei de ciurar, până la câmpurile mustind de sevă și liniște, sau pădurile printre ale căror arbori singuratici te simți pătruns de melancolii nostalgice, dar și de puteri miraculoase.

În fața tablourilor lui Andreescu, privitorul este cucerit de o anume stare. Aceasta exprimă ceva nedefinit emanat din suprafețele dense și tensionate prin materia picturală. Nuanțe nenumărate, imperceptibil diferențiate, se suprapun, se interferează tainic. Din pânzele andreesciene răzbate cuceritor și pașnic, îngăduitor, conciliant tăcerea. Un puternic sentiment al tăcerii, personificată parcă, ne ademenește.

În fața „Iernii la Barbizon", a „Iernii în pădure" sau a tabloului „Drum pe coline", dar și a naturilor moarte de mici dimensiuni „Ceașcă cu colțunași", „Vas cu cireșe" și altele, o liniște suspendată, o nedefinită tăcere ne cuprinde fără a părea încremenită și glacială. Clipa s-a oprit. Este tăcerea unei pauze de respirație a vieții, nesfârșită ca eternitatea, dar nu ca moartea. Este o tăcere solemnă ca o reculegere. Sub această tăcere atemporală, stările și faptele ancestrale s-au stratificat în infinitele experiențe umane existente și datorită cărora ființăm noi.

Tablourile lui Andreescu transmit prin această tăcere un sentiment al singurătății, dar nu acela înțeles ca o stare disperată și de neliniște. Este o singurătate îngemănată cu tăcerea timpului, cu discreția

Scanned with OKEN Scanner

liniştii, cu împăcarea, cu pacea eternă, toate privite în dimensiunile universale ale armoniei cosmice.

O secvenţă de realitate interpretată de Andreescu este un remediu vizual împotriva angoasei. Tăcerea ce se răsfrînge din picturile sale este fortifiantă. Ea reactivează energiile interioare ale privitorului, încrederea şi dorinţa visătoare de viaţă. Nu percepem în cazul lui Andreescu tăcerea ca mod de reculegere mistică de tipul celei ce o emană picturile romanticului german Caspar David Friedrich.

Liniştea şi tăcerea andreesciană amintesc de cea a pămîntului şi siguranţa pe care acesta ne-o transmite când îl simţim sub tălpile goale pe o pajişte, un ogor sau ulița unui sat. Ea s-a metamorfozat, materializându-se în pasta aşezată cu pensula aspră pe suprafaţa pânzei.

Timpul s-a oprit pentru un „respiro" spre a ne atrage atenţia asupra nemărginirii sale. El se îngemănează cu spaţiul pentru a transmite sentimentul de linişte care evocă începuturile lumii ancestrale.

Aspectele picturalităţii în tablourile lui Andreescu, tehnica şi tuşele sunt amprentele palpabile ale talentului său. Simţul materialităţii şi al armoniei, cel al proporţiilor şi al intuiţiei formelor şi altele, fac parte din „ştiinţa" pictorului şi se alătură, împlinind forţa talentului său. Sunt mijloace profesionale pe care le stăpâneşte cu desăvârşire.

Opera lui Andreescu, în unitatea şi unicitatea ei, implică prezenţa naturilor

Scanned with OKEN Scanner

moarte, a peisajelor sau figurii umane, tematic abordate de artist cu acelaşi zel şi interes, cu aceeaşi sensibilitate şi dăruire a talentului său.

Apropierea de sursa fundamentală a operei, care este realitatea imediată, se produce fără interpunerea unor pseudo-convenţii de natură profesional-artistică, fără trucuri şi demonstraţii de virtuozitate.

Andreescu „pipăie" cu privirea şi frământă pe suprafaţa pânzei materia colorată, aşezând-o, parcă, direct. Pensula şi gestul facerii urmează fără echivocuri ceea ce ochiul său a descoperit.

Starea generală a picturii sale cuprinde elementele esenţiale ale limbajului. Forma se defineşte prin alăturările suprafeţelor de culoare. Linia este doar bănuită a fi, însă forma se impune prin soliditate. Armonia întregului se consolidează prin raporturile valorice şi bogăţia tonurilor şi nuanţelor, astfel încât fiecare centimetru pătrat este purtătorul unor energii vibrante în profunzime.

Raporturile dintre părţi şi formele mari cu genialitate intuite, sunt tranşate prin datele dominante ale unor sinteze. Detaliile sunt subordonate amplitudinii formelor. Un detaliu în tablourile lui Andreescu se impune prin aceleaşi calităţi şi forţă expresivă ca şi forma amplă căreia îi aparţine.

O privire fugară asupra repertoriului care formează conţinutul imagistic al tablourilor lui Andreescu ne relevă faptul că pictorul se apropie de fiecare componentă

Scanned with OKEN Scanner

cu acelaşi intens sentiment al bucuriei de a o fi descoperit pentru frumuseţea coloritului şi preţiozitatea materială picturală provocatoare. Cu aceeaşi intensitate emoţională se opreşte în faţa casei de ciurari, a unor copaci sau a nemărginitelor coline, dar şi asupra unui blid cu cireşe, a unor legume sau păsări vii sau vânate, cât şi asupra chipului unei anonime fiinţe umane.

Pictor cu vocaţie pentru materie şi culoare, Andreescu pare a fi mai puţin preocupat de problemele de organizare după reguli geometrice a spaţiului compoziţional al tabloului. El se limitează la repartizarea echilibrată, intuitivă a componentelor cromatico-formale, având drept ţel principal raporturile de culoare, de mărime, dintre plin şi gol şi expresivitatea suprafeţei susţinută prin tuşele cu care construieşte masa picturală. Clar-obscurul este dozat în favoarea expresivităţii materialităţii culorii. Nu descoperim licenţe savante, scheme şi configurări ale unor geometrii secrete analizând compoziţiile andreesciene. Aceasta nu înseamnă că armonia şi echilibrul de ansamblu, raporturile dintre părţi nu sunt rezolvate. El intuieşte cu sensibilitatea talentului ceea ce alţii se străduiesc să elaboreze folosindu-se de regulile ştiinţific structurate. Dimpotrivă, talentul şi intuiţiile sale fac ca atingerea obiectivului în complexitatea lui, să se producă aproape de la sine. Nu percepem, privind tablourile lui Andreescu, unde ale unor astfel de provocări, cum putem descifra prin analiza operelor altor pictori români, ca de pildă:

Scanned with OKEN Scanner

C.D. Stahi, G. Petrașcu sau Th. Palady ș.a.

Andreescu pictează cum respiră. Pentru el onestitatea în fața subiectului este ridicată la rang de principiu. El privește realitatea înțelegând-o și o interpretează în sensul ei, fără orgolii de pictor a toate știutor.

noiembrie 2007

Scanned with OKEN Scanner

Francisc Şirato (1877 - 1953)

În anul care a trecut, 2003, s-a împlinit o jumătate de secol de la moartea pictorului Francisc Şirato. Artist redutabil prin opera sa, a fost dublat la aceeaşi cotă valorică prin calităţile sale de teoretician şi critic de artă.

Aflat alături de unii confraţi şi intelectuali români în vâltoarea căutărilor de identitate pentru cultura românească la începutul secolului XX, Şirato a lăsat pagini memorabile prin conţinutul şi profunzimea ideilor referitor la pictura românească, studii cu caracter teoretic despre problemele de formă şi culoare, opinii solide privind ponderea artei populare şi rolul acesteia în configurarea specificului naţional românesc. Lor li se alătură numeroasele cronici şi articole despre expoziţii şi artişti, care au rămas mărturii incontestabile, demonstrând peste decenii calitatea intuiţiilor sale asupra valorilor autentice.

Aparţinând grupului „celor patru", format din N. Tonitza, Şt. Dimitrescu, Oscar Han, Francisc Şirato este „cosemnatarul" unei pagini fundamentale a istoriei picturii româneşti, care echivalează cu momente asemănătoare din arta vestului european. Ei, cei patru, legându-şi numele de mirificul loc numit Balcic, au adus artei româneşti moderne ceea ce pentru Europa au însemnat impresioniştii şi cei care i-au urmat. **Şcoala de la Balcic**, numită astfel prin firescul importanţei, înseamnă o oază de modernitate în

Imagini în anexă - pagina: 386

Scanned with OKEN Scanner

pictura de valoare europeană, născută şi crescută la poarta Orientului.

În semn de aducere aminte, propunem comentariul ce urmează asupra lucrării „Vase şi cărţi" de Francisc Şirato, aflată în colecţia Muzeului de Artă din Iaşi.

Privind această natură moartă vom remarca preocupările pictorului Şirato pentru definirea repertoriului de obiecte. El alege trei vase de ceramică, diferite ca formă şi volumetrie cât şi de culoare. Un ulcior alb, o ploscă verde şi un vas de lut ars, roşcat, semănând mai degrabă cu un gavanos. Ele domină compoziţia într-o ordine descrescătoare spre dreapta, alb, verde, roşu ars. În faţa acestor forme robuste, o portocală în partea stângă, o ulcică albastru deschis şi o scrumieră în dreapta. Legătura între extremităţi se face printr-o carte galbenă. Între obiecte este o relaţie de strânsă unitate evidentă şi care a constituit un punct de vedere esenţial în organizarea compoziţiei, pornind de la caracterul volumelor respective. Două draperii, una verde şi alta albastră, acoperă masa pe care obiectele menţionate par a se fi reunit ca într-o familie. Ecranul este împărţit într-o zonă de culoare deschisă, gri gălbui, pe care se proiectează obiectele a căror tonalitate locală aparţine zonei grave a registrului valoric şi cealaltă porţiune în stânga reprezentând un fragment de uşă, gri violaceu, pune în evidenţă ulciorul alb.

Nu numai după criteriul formelor şi mărimilor a ales şi a grupat Şirato aceste obiecte, ci a avut în vedere culoarea locală a fiecăruia ca sursă ce determină armonia de ansamblu, dar mai ales a fost foarte atent cu raporturile dintre valorile tonale ale acestora,

Scanned with OKEN Scanner

asigurând sincopa „închis pe deschis" în imediata vecinatate a „deschisului pe închis", nelăsând totuşi impresia că ar fi forţat nota. Înşiruirea inventarului de obiecte, diferenţiate ca formă, volum şi culoare, bogate prin sugestiile geometrico-plastice ce se întrevăd de la bun început, sugerează temeinicia şi complexitatea demersului creator al lui Şirato. Putem spune că el şi-a definit prin această lucrare, testamentar, opţiunile pentru un anume repertoriu de obiecte şi categorii ale căror ecouri le vom regăsi în lucrările viitoare aparţinând genului naturii moarte. Pare a fi marcată încheierea căutărilor şi clasificată stilistic evoluţia viitoare. Altfel spus, pictorul, cu talentul şi ştiinţa sa, a aplicat cu precizie principiile fundamentale ce se cuvine a fi avute în atenţie când se organizează spaţiul tabloului, fie că este vorba despre o natură moartă, un peisaj, portret sau altceva.

Curajul asocierii culorilor în starea lor aproape pură, verde lângă roşu, orange asociat albastrului, galbenul şi violetul invitate la această întâlnire probează o excelentă cunoaştere a principiilor de bază ale gramaticii moderne a culorilor.

Putem decoda privind această natură moartă, şi nu numai, modul de aplicare a contrastelor de culoare, fără a le enumera, aşa cum analitic şi didactic au făcut-o autori dintre care amintim numele lui Itten. Şirato, prin talentul, inteligenţa şi sensibilitatea sa de pictor, face o magistrală demonstraţie în favoarea nelimitatelor virtuţi expresive ale culorii prin naturile sale moarte, ancorat în problematica esteticii contemporane lui. Putem spune că segmentul Şirato din pictura românească a

Scanned with OKEN Scanner

secolului XX este unul de certă valoare europeană, la fel cum sunt Pallady sau Petraşcu. Argumentele constau înainte de orice în modul, prezentat deja, de a privi misiunea culorii ca element fundamental de expresie plastică.

Sesizăm în stabilitatea ansamblului compoziţional ecourile modernismului aflat la acea dată în plină ascensiune, amintindu-ne, dacă dorim, prin asociere, de unele lucrări ale lui Derain, dar şi de cubismul de început, când suprafaţa tabloului era modelată prin tuşe oblice a căror origine se află în metodica elaborare cezanniană. Se cuvine să mai adăugăm faptul că alegerea obiectelor şi riguroasa construcţie a formei sunt un răspuns la preocupările artiştilor români pentru definirea în artă a specificului naţional, mişcare la care Şirato a aderat nu numai prin arta sa, dar şi prin exprimarea scrisă a ideilor sale. La curent cu evoluţia picturii în Europa şi cu dezbaterile teoretice ale avangardei, el nu va rămâne indiferent ci, dimpotrivă, „pictorul român a păstrat de la avangardă gustul teoriei şi al racordării artei la teorie. În acest sens, arta lui are toate datele unui experimentalism”*.

Materia picturală saturată este aşezată prin tuşe ordonate care umăresc desfăşurarea planurilor în spaţiu. Culoarea este aleasă şi aşezată cu ştiinţă şi cu „metodă”, ca un răspuns fericit în relaţia echilibrată dintre starea emotivă şi cea raţională. Este într-un fel o viziune constructivistă, dar nu de împrumut, ci reflectă în profunzime temeinicia căutării resurselor în zona de cultură şi spirit naţional românesc.

Şirato, pătruns de ideile care stau la baza principiilor cezanniene şi de modul în care

Ioana Vlasiu - *Anii ‘20 tradiţia şi pictura românească*, pag.54

Scanned with OKEN Scanner

au evoluat acestea prin lucrările realizate în faza cubismului analitic din picturile lui Braque şi Picasso, va privi obiectele cu blândeţea înţelegerii codului geometric care le-a dat naştere, dar fără a le dezbrăca cu cinism şi cruzime de datele care le-au conferit identitatea. El nu transformă aceste obiecte în pretexte exclusiv pentru exprimarea unor idei plastice, ci, dimpotrivă, folosindu-se de lecţia geometrismului cubist, transferă accentul pe latura expresiv-picturală a umanizării formelor printr-o sensibilă, delicată dar viguroasă, în acelaşi timp, susţinere a acesteia cu ajutorul celui mai puternic mesager purtător de imprevizibile posibilităţi de comunicare, care este culoarea şi forţa sa expresivă.

Scanned with OKEN Scanner

Sabin Popp şi o „Floare a soarelui” (1895-1928)

Pictor al cărui talent nu şi-a împlinit măsura ca urmare a morţii sale la doar 33 de ani, Sabin Popp a lăsat artei româneşti suficiente opere remarcabile. Viziunea sa timpuriu conturată stilistic este în măsură să estompeze ingrata uitare în faţa urmaşilor. Dimpotrivă, locul său, depăşind confirmarea unei simple promisiuni, este alături de remarcabili maeştri ai pleiadei care, prin preocupările lor, se străduiau să dea contur unei arte al cărei conţinut şi stil aveau menirea de a reflecta specificul naţional. Ne gândim la Theodorescu-Sion, Camil Ressu, dar şi la artiştii grupului celor patru sau Aurel Băeşu şi alţii.

Opera sa, atât cât putem să o evaluăm, este oglinda unor mari posibilităţi de evoluţie, ţintind palierele superioare ale creaţiei.

Privindu-i „Florile soarelui”, pentru că vorbim despre o temă predilectă, ne vom aminti într-un anume fel de Van Gogh şi opera sa cu totul excepţională.

Spirit mai puţin frământat şi făcând parte dintr-un mediu cu totul diferit în comparaţie cu marele olandez, Sabin Popp, aşa cum îl putem „citi” privindu-i creaţia, este mai aproape de monumentalitatea din viziunile bizantine şi renascentiste, de cele ale maeştrilor anonimi ai frescelor, dar şi, în unele privinţe, amintind de simboliştii francezi.

Imagini în anexă - pagina: 387

Scanned with OKEN Scanner

Știința compoziției, seninătatea cu care construiește formele și organizează spațiul tabloului par, contrar destinului său, a fi repere care promit dezvoltarea unei opere durabile ca dimensiune și timp. Paradoxal, nimic din inevitabilul sfârșit sub forme premonitorii nu se relevă prin operele sale. Dimpotrivă, seninătatea, echilibrul, atemporalitatea, o armonie generoasă și monumentală ni se dezvăluie privindu-i pânzele.

Referindu-ne la „Floarea soarelui", pictură în ulei pe suport de carton, 61x50cm, aflată în colecția Muzeului de Artă din Iași, vom afirma că acest tablou poate fi considerat în egală măsură un segment de peisaj, dar și o natură moartă. Prezența în planurile secunde și cele îndepărtate a unor elemente, cum sunt linia orizontului, petele de albastru deschis ale cerului, la o judecată grăbită ar îndreptăți ideea că avem în față un peisaj. Totuși, primul plan este dominat prin formă, dimensiune și culoare de floarea soarelui, amplasată cu rigoare la limita din dreapta a axului median vertical și la intersecția acestuia cu cel orizontal care divide cadrul în două părți egale. Ea maschează centrul geometric al compoziției, iar toate celelalte elemente vegetale, tulpina, ramura, frunzele, sunt ordonate după trasee atent studiate și care fac parte dintr-o structură geometrică riguroasă dar cu grijă ascunsă. Aceste date care atestă un parcurs laborios par să anuleze disputa, înclinând balanța în favoarea apartenenței compoziției la genul naturii moarte.

Scanned with OKEN Scanner

O analiză metodică confirmă ideea că floarea soarelui reprezentată este privită de pictor ca făcând parte dintr-un ansamblu peisagistic şi nu aparţinând unui aranjament scenografic de atelier. Sunt doar aparenţe, pentru că elementele adiacente ale peisajului sunt evident minimalizate. Prioritatea cantitativă şi a interesului faţă de elementul principal al repertoriului obiectual este acordată florii soarelui şi componentelor sale, ca într-o veritabilă şi bine studiată natură moartă.

Desenul clar, viguros, exprimă formele florilor, frunzelor, ramurilor şi tulpina plantei. Nu descrie numaidecât caracteristicile, ci, mai ales, fixează suprafeţele de culoare cu tonuri saturate, impunând compoziţiei aspectul de monumentalitate şi austeritate. În general, se evidenţiază în pictura lui Sabin Popp apetitul pentru sinteze monumentale. El este consecvent şi fidel armoniilor, născute ca urmare a configurărilor cromatico-tonale, locale, amintind până la un punct de lecţia lui Cézanne. Are, în acelaşi timp, energia şi sensibilitatea creativă necesară pentru a le înnobila prin multiplicitatea variaţiunilor de tonuri apropiate şi de nuanţe. Pictorul reuşeşte crearea unei remarcabile stări de armonie, echilibru, vitalitate şi gravitate, totodată.

Supunând realitatea figurală abstractizării, pictorul subordonează elementele naturale unei severe structuri geometrice, cum am spus. Formele circulare ale florii galbene sunt anturate de masa nuanţelor de verde

Scanned with OKEN Scanner

repartizate pe suprafață pe trasee curbe, arcuite, astfel încât imaginea se impune ca un maiestuos omagiu adus „florii soarelui", de data aceasta privită ca un simbol.

octombrie 2007

Scanned with OKEN Scanner

„Natură statică" de Aurel Băieşu (1887-1927)

Continuator distinct al concepţiei luchianeşti, pictorului Aurel Băieşu este exemplificată, printre altele, în mod frecvent, prin reproducerea în albume şi enciclopedii a tabloului „Natură statică", pictat în ulei pe pânză, 50x56cm, aflat în colecţia Muzeului de Artă din Iaşi.

Deşi nu este datată, lucrarea se pare că a fost realizată în intervalul 1925-1927, cu puţină vreme înaintea trecerii în nefiinţă a artistului.

Repertoriul de obiecte pentru care a optat pictorul în regizarea acestei naturi moarte, este evident că a fost stabilit după principii de ordin expresiv plastic. Nu obiectele în sine au fost avute în vedere, ci forma lor coloritul şi relaţia dintre ele în ansamblul temei. Astfel, centrul compoziţiei aparţine unui vas de ceramică smălţuită, de culoare alb-ocru, ornamentat cu desenele florale, lineare, ale unor ramuri sub forma unor spirale. Volumetria geometrică a vasului reprezintă în esenţă o sferă care în partea superioară se intersectează cu un cilindru. Acest gât cilindric al vasului este, la rândul său, decorat cu un ornament în zig-zag şi cu alternanţa unor pete circulare, completând prin grafie şi culoare desenul floral care îmbracă suprafaţa sferică a vasului. Este un obiect care, la acea dată, făcea parte din oferta produselor ceramice populare româneşti

Imagini în anexă - pagina: 407

Scanned with OKEN Scanner

întâlnite frecvent în târguri şi pe care, deseori, în variante asemănătoare le întâlnim în inventarul recuzitei de atelier a mai multor pictorii români.

Pe axul central, vertical al tabloului şi al vasului, un vrej mic şi discret din floarea decorativă ce-l ornează, se curbează circular, marcând punctul cu adevărat geometric în care se intersectează diagonalele şi axele tabloului. Pare a fi o subliniere deliberată prin precizia ei. Toate celelalte obiecte de recuzită, se grupează în jurul vasului. Albumele risipite în jurul acestuia, un teanc format din trei cărţi suprapuse pe care este aşezat un măr roşu, o eşarfă violetă în prim plan pare aşi asuma rolul de liant mediator. Toate acestea secundează prin contrapunere forma centrală sferică dar sunt şi alternanţă valorică faţă de obiectul central al compoziţiei.

Într-o falsă dezordine, obiectele par a-şi căuta locul. Se induce impresia că, treptat, se vor grupa ordonându-se la comanda imperativă a obiectului central. Întreaga agitaţie aparentă, prin poziţionările muchiilor şi planurilor geometrizate ale cărţilor şi albumelor orientate fiecare într-o altă direcţie, sugerează o adunare în care toţi participanţii vorbesc în acelaşi timp. Această iluzorie agitaţie este temperată cu autoritate de forma monolitică a obiectului aflat în centrul compoziţiei.

Ne putem închipui, privind albumele risipite în primul plan, şi preocupările

Scanned with OKEN Scanner

pictorului pentru căutarea unor modele compatibile cu idealul său profesional. Pe coperta unuia dintre ele, titlul în limba franceză „Le Tintorett", ne sugerează ecoul unui astfel de exemplu. Pictor tânăr, la începutul secolului XX, Aurel Băieşu, la curent cu începuturile artei moderne, pentru iluminarea propriei căi de evoluţie, caută modelele potrivite.

Mergând mai departe cu gândul la principiile despre compoziţie pentru care optează la vremea sa Tintoretto, şi păstrând proporţiile, ne întoarcem la recuzita aleasă pentru compunerea acestei naturi moarte. Putem să ne imaginăm că pictorul român era preocupat de aprofundarea cercetării asupra sugerării şi reprezentării dinamismului compoziţional şi a mişcării, prin abstracţie formală având drept repere conceptele barocului şi ale manierismului.

Stau exemplu în acest sens orientările multidirecţionale ale planurilor şi obiectelor care alcătuiesc repertoriul compoziţional, cărţile şi eşarfa violetă care urmează un parcurs sinuos ce ne trimite cu gândul la ideea structurării compoziţiei după coordonatele ornamentale ale unor trasee curbe cum deseori întâlnim în compoziţiile lui Tintoretto. O astfel de formă structurală ornamentală care rezonează mai ales cu caracterul decoraţiunilor de pe vasul central.

Compoziţia este animată şi consistentă, susţinută fiind de subtila armonizare a

Scanned with OKEN Scanner

dominantelor calde ale culorilor vasului central, a grupului de cărţi aflat în partea stîngă a compoziţiei şi a ecranului, cu complementarele acestora prezente în ansamblu prin acea eşarfă violetă, culoarea mărului, sau unele coperţi. Intrând în cadru din partea dreaptă-jos, obiectul eşarfă parcurge un traseu formând o buclă amplă până la baza vasului central, pentru a face legătura apoi cu albumele risipite, tangent la grupul de reviste aflate pe masă. Rostul său este de a anima prin valoare şi calitate cromatică spaţiul tabloului. Sunt puse în stare muzical-cromatică ocrurile smălţuite ale vasului central şi suprafeţele galbene ale cărţilor din teanc. Tuşele de roşu adânc, surdinizat de pe coperţi, dialoghează cu mărul singuratic din stânga-sus. Se împlineşte comunicarea prin complementaritate dintre tonalităţile de violet cu cele ale ocrului galben nuanţat până la brun, care circulă pe întreaga suprafaţă. Remarcăm în acest ansamblu pictural coloristic intuiţiile pictorului cu profunde rezonanţe moderne, dar şi lecţia bine primită de la Tintoretto, ştiut fiind faptul că veneţianul era un îndrăgostit de armoniile în care galbenul se înfrăţea cu albastrul şi violetul pentru a însufleţi expresiv suprafeţele pânzelor sale.

Băieşu optează pentru o materie colorată substanţială aşezată egal pe întreaga suprafaţă. Avem de a face cu o pictură în plină pastă. Lumina şi umbra, planul apropiat şi cel următor sunt tratate cu împăstări de

Scanned with OKEN Scanner

consistenţă cromatică egală. Dacă însă ne gîndim la faptul că neşansa artistului a fost ca marele său talent să nu aibă timpul de partea sa pentru a se maturiza şi împlini prin operă, vom reţine că dintre cele aproape 500 de lucrări realizate, acest tablou este unul de referinţă pentru genul naturii moarte în creaţia sa, dar şi în pictura românească.

Prin felul în care culoarea îşi află locul pe suprafaţa pânzei aminteşte de calităţile smalţurilor şi strălucirile preţioase ale cromaticii lui Ştefan Luchian. Cei doi pictori aparţin aceleiaşi familii prin sensibilitatea faţă de culoare şi forţa cu care ea emoţionează, vibrând profund în sufletul privitorului. Nestematele unor armonii desăvârşite, dar şi destinul asemănător oarecum îi înfrăţeşte, martirizându-i pentru nemurirea picturii româneşti.

octombrie 2007

Scanned with OKEN Scanner

Despre măsură şi armonie în creaţiile lui Theodor Pallady (1871 - 1956)

Pictura lui Pallady seamănă cu o partitură muzicală unde până la cele mai mici amănunte au fost marcate pauzele, intervalele, măsurile, tempo-urile şi celelalte date, ca într-o ecuaţie matematică, revenind apoi misiunea vocii, instrumentelor muzicale prin sonorităţile lor, să dea viaţă acelor elemente abstracte. Orchestra, prin sonorităţile timbrale ale instrumentelor sale, este cea care colorează tabloul sub bagheta magică a dirijorului. Prin gradul de abstracţie geometrică existent în construcţia structurilor compoziţionale ale picturilor palladyene, culoarea nu face decât să se subordoneze, după o ordine logică, nuanţându-se şi îmbogăţindu-se prin statutul valoric. Din acest motiv, lăsând deoparte ambiguităţile emoţionale, aleatorii, arta sa nu este gustată şi percepută cu entuziasm la „prima vista", aşa cum se întâmplă cu picturile lui Grigorescu sau chiar Luchian.

Un aer de detaşare superioară prin siguranţa şi conştiinţa valorii proprii, aparent emfatică, receptăm privindu-i pânzele. După un timp, câmpul vizual se deschide ca o mimoză, atrăgând privitorul în universul poetic al cadrului şi obligându-l la rândul său să-şi deschidă sufletul. Se nasc emoţii care cresc treptat până la extaz. Momentul stării de

Imagini în anexă - paginile: 388, 389, 390

Scanned with OKEN Scanner

admirație este definitiv și cuceritor pentru că el confirmă valoarea operei în sine. Privitorul ajuns la acest moment va deveni un fidel admirator al operei palladyene, descoperind, cu timpul, din ce în ce mai multe virtuți și valențe estetice.

Astfel de stări vom trăi privindu-i peisajele, nudurile, dar și scenele de gen cu interioare în care, fără a face nici o separație, lângă figura umană se regăsesc superbe naturi moarte, nu pentru a umple un gol sau doar pentru a echilibra compoziția, ci existând acolo, integrate la fel ca elementele principale. Naturile moarte, privite ca gen separat, par a fi părți desprinse din acele scene cu nuduri sau portrete compoziționale, după cum, tot atât de bine am putea să le percepem imaginându-ne că printr-o mișcare de translație, oricând în compania lor se poate afla o figură, într-o stare de comunicare deplin armonioasă.

Vorbind despre natura moartă în opera lui Pallady și prin aceasta despre locul ei în pictura românească, vom avea încă un argument pentru a susține că acest loc este unul principal și determinant pentru întreaga configurație a artei noastre moderne.

În cazul lui Pallady, nu vom putea în nici un mod să „extragem" din context genul naturii moarte în vederea unei analize secvențiale, pentru că ea este profund integrată în întreaga sa creație, regăsind-o și independentă dar și reprezentată, cu aceeași importanță și valoare, alături de un *Nud în șezlong*, *După Baudelaire*, *Femeie în fotoliu*, *Rochia cenușie*, *Nud în fotoliu galben*, *Rochia*

Scanned with OKEN Scanner

galbenă, *Noutățile zilei* sau integrată componistic unui peisaj, precum *Place Dauphine* și altele. În aceste lucrări, pornind de la titluri am fi tentați să stabilim o anume ordine sau o ierarhie a elementelor prin care se structurează compoziția. Vom afirma însă că nu despre așa ceva este vorba, ci despre măsura și căutarea armoniei prin definirea, înainte de toate, a spațiului pictural al tabloului în cauză, prin linii curbe, drepte, verticale, oblice, sinuoase etc., care să exprime volume mai mari sau mai mici, mai apropiate sau mai îndepărtate, supuse efectului unei surse de lumină care le dă viață prin clar-obscur, toate convertite prin culoare, a cărei calitate expresiv-plastică este determinată înainte de toate de calitatea valorilor tonale. În rest, câmpul vizual pentru Pallady, se știe, era unul îndelung pregătit și regizat prin așezarea modelelor sale, cele feminine mai ales, mobile sau obiecte, demne de a fi transfigurate pe suprafața pânzei, acestea remarcându-se mai ales prin starea de naturalețe și normalitate. Din aceste îndelungi regizări se naște, într-un fel specific, prospețimea și spontaneitatea picturii sale. Mai putem spune că printre toate celelalte calități, arta sa comportă și asimilarea la vremea potrivită a lecției unuia dintre maeștrii săi, Puvis de Chavannes, care recomanda discipolilor: „Feriți-vă de împăstările ce opacizează, înalbăstresc, încarcă stratul de pastă, îl fac să devină tern".

Însăși paleta lui Chavannes este nuanțată, cu tonurile temperate, prudent mișcate către zonele de cald sau rece, în

Scanned with OKEN Scanner

general menţinute mai aproape de dominantele neutre ale unor griuri colorate, fapt care, cu siguranţă, fără a-l influenţa numaidecât, a fost foarte aproape de sufletul pictorului român, oferindu-i acestuia una din cheile descoperirii propriului drum ca o emanaţie a temperamentului şi personalităţii sale. Astfel, pentru Pallady, materia în pictură nu este decât un mijloc şi nu un scop în sine. Această regulă va face ca de multe ori să se folosească, pentru a susţine demersul plastic, de materiale derizorii sau accidentale. El folosea zaţul de cafea, petalele unei flori sau o frunză, pentru a-şi colora desenele, pentru a nota cu sensibilitate o gamă coloristică sau a fixa în memorie datele unei posibile armonii.

La Pallady vom remarca, de asemenea, un inventar bogat de obiecte care s-au aflat sub privirea sa, devenind pretexte şi motive pentru exprimarea gândurilor şi ideilor alături de celelalte modele, în naturile sale moarte. Pentru el, lucrul cel mai important este: „să depăşeşti obiectul... care nu trebuie să fie decât un punct de plecare pentru a exprima ceea ce vedem noi în el...”*, acesta răspunzând, înainte de toate, nevoiei de a privi, de a vedea dincolo de aparenţa lucrurilor.

În naturile moarte palladyene vom descoperi o lume, înainte de toate vegetală, însoţită de obiectele necesare pentru a o pune în valoare ca o componentă a ambianţei umane. Flori, lămâi, ananas, ceşti pentru ceai, pahare cu vin roşu, peşti cu carnea albă şi salate, evantaie, scoici şi statuete care amintesc de culturile Orientului, cărţi şi

* Th. Pallady, “Jurnal”, Ed. Meridiane, 1966

Scanned with OKEN Scanner

albume de artă, cuțite, umbrele, cutii prețioase care adăpostesc delicatese, călimări și măști de carnaval, struguri, pâine, fazani lângă fructiere pline, pene pentru scris și desenat, oglinzi, pipa artistului, pepeni secționați, pălăria și fularul pictorului, rodii și portocale, o mănușă neagră și multe alte obiecte neînsuflețite, rânduite în aranjări compoziționale niciodată statice, așa cum am admirat în cazul lui Stahi, unde rigorile geometrice de compunere erau statuate după regulile clasiciste. Naturile moarte palladyene sunt dinamice. Muchiile meselor, obiectele și formele sunt parcă într-o continuă căutare a unora față de celelalte, întâlnindu-se și determinând alte trasee și direcții nu pentru a masca părți neutre, ci pentru a articula și dinamiza ansamblul. Raporturile dintre forme și părți sunt atent căutate și susținute prin culoare. Ceea ce numim dialog între mare-mic, gol-plin, coordonate verticale sau orizontale, direcții oblice diagonale și contradiagonale, arce și contraarce, toate se pot descifra în complexitatea lor asociativă, în nenumărate moduri și variante de organizare, de la cea mai simplă, la cea mai complexă dintre naturile sale moarte.

Privindu-i lucrările, vom percepe, pe lângă catifelarea tușei așezată cu zgârcenie și aparent neglijent, prin gesturi flegmatice, poezia culorii și a muzicalității contrastelor. Mijloacele cu care pictorul exprimă această complexitate plastică a temelor sunt simple și aparent rudimentare, dar forța lor de expresie vibrează în profunzime. Nu auzim stridențe de alămuri și nici tobe zgomotoase. Muzici suave

Scanned with OKEN Scanner

ne învăluie ca în poemele poeților simboliști.

Percepem, privindu-i pictura, stilul său de viață, vegetarian și rafinat, transfigurat în riguroase construcții ale spațiului pictural și vitalizate printr-o siguranță de sine cum rar se poate întâlni. Limpezimea de factură superioară a intuiției expresiei plastice nu a fost egalată de nici un alt pictor român care, urmându-i lecția, și-a definit crezul artistic.

Pictor român, Pallady este european prin calitățile operei, în comparație cu mulți dintre contemporanii săi din vest.

„În arta românească din prima jumătate a secolului nostru (XX, n.n.) Pallady a înaintat poate cel mai adânc în explorarea fecundei legături dintre structura imaginii și «irealitatea» ei, dintre pictura ca obiect și «obiectul» picturii. Idealul simbolist al transpunerii senzațiilor i-a fost un reper călăuzitor și un punct de sprijin. Dar sinteza obținută, între realitatea și ficțiunea înfăptuirii plastice, bazată pe capacitatea imaginativă aplicată scriiturii, îi aparține pe deplin"*.

* Ispir Mihai - *Pallady* - Ed. Meridiane, 1987, pag.71

Scanned with OKEN Scanner

Pălăria gri

Imagine în anexă - pagina: 391

În colecția Muzeului de artă din Iași, printre lucrările valoroase semnate de Theodor Pallady, se află și tabloul intitulat „Pălăria gri", pictat în ulei pe suport de carton având dimensiunile 81x59cm.

Înainte de a ajunge în colecția muzeului ieșean, tabloul a figurat în expoziția personală Th. Pallady deschisă în primăvara anului 1925; a fost prezent într-o mare expoziție de pictură românească la Bruxelles în 1935 și în Expoziția internațională de la Paris în 1937.

Aceste date minimale despre circulația lucrării atestă importanța și valoarea sa artistică, din moment ce a urmat un periplu mai mult decât onorant.

Tabloul în sine, așa cum îl percepem în limitele dreptunghiulare ale suprafeței, conține trei părți distincte care ar putea fi privite ca entități separate, dar pe care pictorul le pune în relație compozițională de interdependență, astfel încât, în această organizare, nici una din ele nu poate fi exclusă. Primul plan este rezervat pălăriei gri așezată pe un fotoliu ale cărui forme geometrice prismatice, spătarul și planul orizontal, se întretaie printr-o relație angulară a unor planuri de tipul unui triedru de proiecție axonometrică. Cele trei axe se intersectează sub formele eliptico-cilindrice ale pălăriei, astfel încât acest element al

Scanned with OKEN Scanner

compoziției devine un veritabil centru geometric. Un ziar pe a cărui manșetă putem citi titlul cu majuscule, „Nouvelles", rupe monotonia acelui centru geometric.

De altfel, în mod frecvent în naturile moarte ale pictorului, printre obiectele care formează repertoriul compoziției, cartea sau jurnalul, ale căror titluri de regulă sunt evidente, se regăsesc formând aluzive centre de interes în compoziție. În cazul lui Th. Pallady, valoarea obiectelor de repertoriu prezente în compozițiile sale răspunde unei anumite filosofii personale și unor mesaje simbolice. Ecourile simbolismului francez de la sfârșitul secolului al XIX-lea se regăsesc obsesiv în creația palladyană. Obiectele nu sunt asociate la întâmplare, ci relația dintre ele răspunde unei stări de spirit, unei mentalități, unui statut al rafinamentului prin faptul că fiecare în sine este purtătorul simbolic al unui mesaj și al unor semnificații.

Însuși titlul „Nouvelles" nu este întâmplător. Cuvântul, cu înțelesurile sale semantice, devine și element de limbaj care exprimă un mesaj estetic plastic.

Prin marcarea linear-perspectivică a marginii sale se subliniază direcția diagonală principală a întregului cadru. Se face astfel legătura cu planul secund al cornpoziției, format din măsuța acoperită cu o pânză roșie pe care sunt așezate o mănușă, un caiet galben de desen, o vază albă cu flori galbene grupate, trei în stânga și una în dreapta, anturate de frunzele lanceolate, verzi. În stânga, mai în spate, un recipient de sticlă, de asemenea alb, a cărui formă caracteristică este rezultanta

Scanned with OKEN Scanner

intersecției gâtului cilindric cu corpul prismatic, pătrat. Este o sticlă pentru băuturi fine. Formele rombice ale suprafeței mesei și planșei galbene, ale căror unghiuri, grupate în preajma pălăriei sub forma unor muchii, deschid la rândul lor direcții către exteriorul cadrului, determină intersecții surpinzătoare cu planurile spătarului fotoliului, cu ziarul. Astfel încât se dezvoltă dinamica unor trasee într-un ritm geometric ferm spre partea superioară, încorporând centrului, vaza cu flori galbene. În dialog cu pălăria din prim-plan, vaza și florile sunt obiectele a căror formă tipică s-a născut din jocul unor curbe și arce ce descriu convexități și concavități, definindu-le caracterul.

Mai puțin compact, buchetul de flori și vaza par a fi reflectarea imaginii răsturnate ca într-o oglindă a formelor mari ale pălăriei din primul plan. Monotonia și simplitatea acestei idei se neutralizează prin prezența mănușii și sticlei albe din partea stângă. Aceste obiecte par, la rândul lor, a susține tot, ca o reflectare într-o oglindă imaginară reprezentarea ziarului cu eșarfa aflate sub pălăria amintită. Din ce în ce mai mult, privind tabloul, avem sentimentul că se amplifică gradul de complexitate și subtilitatea jocurilor dintre formele și traseele propuse de autor.

Pictorul direcționează sensul privirii spre interiorul tabloului prin cele două planuri ale fotoliului, anulând fizic ceea ce am numi, în limbajul geometriei descriptive, planul frontal. El deschide spațiul către cel de al doilea grup de obiecte și spre următorul, care este peretele și fereastra.

Scanned with OKEN Scanner

Privind întreg ansamblul dintr-o poziție perspectivică aeriană, spațiul se deschide succesiv, propunând privitorului lectura imaginii cu „încetinitorul", în profunzime și mai ales de jos în sus.

Putem vorbi până aici despre două naturi moarte distincte care, aparent întâmplător, s-au aflat sub privirea pictorului. Am putea crede că la început a fost vorba de un exercițiu, cum nu o dată se întâmplă în atelierul unui pictor care, pentru a evita repetiția și monotonia, își propune alte modalități de abordare a aceloraşi probleme. Cu siguranță, dacă ar fi fost așa, tentativa ar fi eşuat. Intuițiile geniale ale artistului au găsit soluția stabilizării unității întregului prin integrarea celei de-a treia părți a compoziției, reprezentată prin geometria peretelui cu cele două părți din fereastră unde unghiurile drepte, planurile verticale și oblicele calme foarte apropiate de orizontalitate par a temporiza și a aduna în starea de unitate armonioasă, toate elementele de pe suprafața tabloului.

Ochiurile de geam și pervazurile, aceleași ca în „*Interior cu natură moartă*", orientează privirea, prin transparența tonurilor, spre spațiul exterior, furnizor al luminii învăluitoare care animă succesiunea de obiecte. Este o atmosferă de contre-jour. Putem reconstitui, pornind de aici, câte ceva despre locul și ambianța atelierului artistului, unde și cum, studiind spațiul și lumina, își grupa obiectele în adevărate recitaluri a căror vibrație optică și muzical-cromatică este purtătoare de sensuri și semnificații simbolice.

Scanned with OKEN Scanner

Studiind părţile şi întregul, imaginând posibile variante de recompunere am ajuns la concluzia că acea zonă din partea superioară a tabloului, riguros ordonată geometric, neutră, este menită să susţină, punând într-o relaţie de ordine şi echilibru, dinamica formelor din cele două naturi moarte asociate. Aparenta situaţie contradictorie, multitudinea traseelor direcţionale ale muchiilor şi planurilor, varietatea formelor obiectelor reprezentate mai ales în partea de jos a compoziţiei, se ordonează în ritmuri armonioase sub oblăduirea rigorii propuse prin fermitatea planurilor verticale şi orizontale din registrul superior.

Reperele dominante care stau la baza structurii cromatice a compoziţiei sunt determinate prin stabilirea extremelor de valoare ale negrului şi albului, cât şi ale intermediarelor formate din griuri neutre născute prin amestecurile dintre cele două. Ele circulă invadând întregul, începând cu pălăria şi până la planul de sus al tabloului. Părţile se constituie în suporturi maleabile ale compoziţiei în raport cu supafeţele, tranşante, ale roşului, de la cel cald, din centru, la cele vişinii ale fotoliului. Lor li se asociază galbenul în starea lui pură. Admirăm în această compoziţie măiestria pictorului în aplicarea contrastului culorilor în sine şi al celui simultan, astfel încât griurile, prin bogăţia lor valorică, devin tot atâtea tonuri şi nuanţe care se integrează exaltându-se, sau, la rândul lor, temperează suprafeţele viguros colorate.

Tipic palladyană, această natură moartă o vom percepe ca fiind un mesaj

Scanned with OKEN Scanner

poetic, meditativ-simbolic, despre o anume circumstanța. Obiectele care formează recuzita, dincolo de aparențe, nu sunt întâmplător alese. Ne putem imagina că pictorul și-a încheiat o plimbare în singurătatea sa obișnuită, grăbit să revină la paginile poeților preferați. Mănușa, pălăria, ziarul, sunt piese suficiente de recuzită pentru a reconstitui portretul autorului într-o ipostază intimă. Fiecare obiect comportă o evidentă semnificație simbolică prin depășirea aparențelor. Nu obiecte regăsim în această compoziție ci forme, planuri, trasee liniare care își schimbă direcția derutant, pentru a crea în cele din urmă o anume ambianță plastică, care la rândul ei va impune prin aceste mijloace, ambianța poetică a unui moment existențial aparținând unui anume timp și cadru social.

Poate mai mult decât altele, această pictură este, prin complexitatea sa, una de referință în ansamblul creației palladyene. Ne vom aminti privind-o de cuvintele pictorului adresate prietenului sau Matisse, consemnate în jurnal: „Cu alb și cu negru poți face pictură dar trebuie să știi să le folosești... nu pentru plăcerea de a picta ci pentru aceea de a avea ceva de pictat (de spus) pe planul picturii care este o lume".

Istoricul de artă Mihai Ispir, autor al unui temeinic studiu monografic despre pictor, sintetizează concepția palladyană despre relația artistului cu obiectele, locul și importanța lor pentru împlinirea demersului creativ și răspunsul acestora la gândirea simbolistă care este în fapt suportul ideatic al

Scanned with OKEN Scanner

creației lui Th. Pallady, prin următorul citat: „Pallady, la rândul său, era preocupat cu mijloacele-i specifice, firește, să «depășească» obiectul «care nu trebuie să fie decât un punct de plecare pentru a exprima ceea ce vedem noi în el...», supus necesității «de a privi, de a vedea dincolo de aparența lucrurilor». Totuși, pictorul nu renunță la prezența obiectului pe nici o treaptă a eșafodajului operei. Uneori i se întâmplă să compună mental câte o natură statică, însă pornește apoi îndată în căutarea pe alocuri anevoioasă a obiectelor fizice, urmând a implini motivul imaginat. În acord cu gândirea simbolistă, el nu concepe simbolul decât întrupat în concret”*.

* Mihai Ispir - *Theodor Pallady*, Editura Meridiane, 1987

Scanned with OKEN Scanner

Magia materiei cromatice la Gheorghe Petraşcu (1872 - 1949)

În succesiunea evolutivă a picturii moderne româneşti, Gheorghe Petraşcu are un statut privilegiat şi distinct datorat operei sale. Prin aceasta, orizonturile spirituale şi stilistice ale artei noastre se deschid şi se lărgesc, propunând privitorului o lume nouă a culorilor, inegalabil personalizată, o viziune inedită asupra tematicii, conceptelor şi expresiei artistice.

Descendent din viziunea grigoresciană, Gh. Petraşcu a intuit principiile de bază ale picturii, însuşindu-le şi convertindu-le în propriul sistem de aplicare. Instrucţia academică şi cea dobândită prin contactul cu arta momentului, din vestul continentului, i-au limpezit căile propriului stil şi concepţiei personale.

Fire aşezată, înzestrat cu spirit pragmatic şi lucid, pictorul şi-a delimitat încă de la începutul carierei universul programatic, optând pentru o tematică reprezentativă pentru personalitatea sa. În acest perimetru el şi-a durat opera, îmbogăţind-o exemplar prin ceea ce conceptual putem numi „variaţiuni pe aceeaşi temă". Culoarul său este clar desenat. Peisajul, natura moartă, interioarele, portretele de familie, de grup sau individualizate, autoportretele, sunt

Imagini în anexă - paginile: 392

Scanned with OKEN Scanner

reperele unde vom căuta împlinirile sale ca maestru al picturii româneşti.

A ştiut să privească la ceilalţi maeştri şi totodată la realitatea din jurul său, fără a deveni un abil şi docil interpret care mimează stilul sau se lasă condus de aspectele efemere ale realităţii. Gh. Petraşcu priveşte şi înţelege aceste date, dar purcede la transfigurarea lor printr-un sistem propriu cromatic, folosind un cod ce-i defineşte personalitatea în totalitatea sensibilităţii artistice, atunci când lumina şi umbra în eterna lor căutare, îşi dispută pe pânză locul şi importanţa. Forma, pentru Petraşcu, păstrează aceeaşi pondere, ea reprezentând factorul care fundamentează expresia cromatică.

Fără a fi un îndrăgostit de geometrii secrete şi de căutări ale unor raporturi subtile pentru a se apropia de armoniile ideale, Petraşcu compune cadrele cu intuiţia pictorului lucid care nu se pierde cu firea punându-şi prea multe întrebări. El nu greşeşte şi nu cade în ambiguităţi, confuzii şi indecizii, care nu o dată sunt rezolvate prin diverse trucuri practicate de unii pictori. Petraşcu îşi urmăreşte destinul şi instinctul sănătos de pictor adevărat. „Pe Petraşcu nu-l interesează retorica sau caracterul ilustrativ. Instinctul său de pictor îl ajută să născocească din orice, spectacole picturale, să dea o mare strălucire materiei colorate, să transforme banalitatea într-o sursă de visare, într-o somptuoasă magie cromatică. Nepăsător la

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce e în jur, n-aude, nu-l interesează larma căutătorilor de formule, de teorii"*, spune Corneliu Baba la împlinirea centenarului naşterii marelui pictor.

Opera sa exemplară reprezintă decantări ale unor experienţe trăite în spaţiile mediteraneene, în tihnitele interioare ale familiei şi atelierelor sale, dar şi în faţa capodoperelor marilor maeştri, după care nu o dată a realizat mai ales schiţe şi interpretări în scopul unei profunde înţelegeri a acestora, descoperind prin ele punţi care îi deschideau căile spre propriul stil. Ne gândim la clar-obscurul rembrandtian, la Rubens sau Velazquez pe care i-a iubit, identificând în opera lor corespondenţe temperamental-vizionare. Prin ei s-a dezvăluit pe sine.

Lumina solară a Veneţiei şi măreţia spaţiului toledan sau a altor locuri din perimetrul iberico-francez au fost transfigurate după codul conceptual petrascian prin propriul sistem cromatologic.

Deseori s-au făcut comentarii comparative între opera lui Pallady şi Petraşcu în încercarea de a fixa mai bine reperele definitorii ale momentelor de vârf în pictura românească modernă. Comparaţia dintre cei doi artişti îşi are rostul doar pentru a le pune în valoare excepţionalele calităţi excluzând orice ierarhizare pentru că, înainte de toate, ei sunt două personalităţi distincte, cu dimensiuni proprii şi puţine lucruri cu

* Corneliu Baba, prefaţă la Catalogul Retrospective "Gh. Petraşcu", 1972

Scanned with OKEN Scanner

adevărat comune din punctul de vedere al concepției artistice.

Într-un fel anume, universul tematic și repertorial este asemănător. Ambii au pictat peisaje, figuri în intimitatea unor interioare, dar în cazul lui Pallady, prezența modelului o întâlnim cu o frecvență mai mare, în vreme ce Petraşcu, plecând de la tema interioarelor, a creat un gen nou în pictura românească, alături de cel al naturii moarte. Inventarul de obiecte folosite de cei doi artişti, parțial poate fi întâlnit la mulți alți pictori, dar modul de a compune aceste naturi este esențialmente diferit. Diferite sunt paleta și sistemul cromatic pentru fiecare dintre ei. Aparentele asemănări sunt mai degrabă motive de subliniere a diferențelor. Problema care se pune este cum a înțeles fiecare din cei doi să picteze.

Dacă în cazul lui Pallady natura moartă aproape că nu putem să o separăm de scenele cu personaje în interioare, ea existând integrată compozițiilor acestora, pentru creația lui Gheorghe Petraşcu vom putea grupa cu destulă precizie lucrările după apartenența la genurile tradiționale: peisaje, portrete de grup în care recunoaştem înainte de toate propria familie, interioarele care sunt un capitol în sine de mare forță a expresiei și originalitate și, în cele din urmă, substanțial, naturile moarte.

Natura moartă în creația lui Petraşcu ocupă un loc definitoriu pentru

Scanned with OKEN Scanner

stilul său. Evident, în acest capitol se integrează şi tema „interioarelor" în care prezenţa figurii umane, întotdeauna feminină, nu face decât să sublinieze poezia unor altfel de obiecte. Fotolii, canapele, perne, scaune, pereţi a căror suprafaţă este încărcată cu formele rectangulare ale tablourilor, creând ritmuri şi jocuri geometrice expresive. Această categorie de obiecte marcate prin energiile fiecărei fiinţe care s-a folosit de ele în momente de repaos şi odihnă se situează în prelungirea celorlalte, pe care de regulă le întâlnim aşezate pe platforma unei mese acoperită de o pânză sau un covor, aşezate într-o ordine prin care instinctul pictorului le-a ales după formă, materialitate, culoare locală, valoare tonală, mărime, aşezându-le spre a exprima înainte de toate o idee plastică pe măsura visului său de moment. Aceste obiecte provin în general din mediul rustic, încă prezent în viaţa urbană, alături de altele care relevă aspiraţia la statutul elevat, intelectual.

Ulcele şi oale lângă cărţi, flori, evantaie, mere, fazani şi peşti, borcane cu pensulele artistului, iepure vânat, cârciumărese, roşii, ardei, tingiri de alamă, căldăruşe din metal, fructe, ouă, flori uscate şi flori naturale, gutui, strachină, cărţi vechi, pensule, pere, anemone şi un picior de gips şi alte obiecte pe care privindu-le, conştientizăm că ele sunt familiare tuturor mediilor sociale româneşti şi provin din toate regnurile.

Scanned with OKEN Scanner

Strălucitoarele obiecte prețioase după modeleul naturilor moarte olandeze nu şi-au aflat locul în cadrele pictorului român.

Stilul său de viață şi mentalitatea sa se regăsesc şi în aceste opțiuni pentru obiectele din naturile sale moarte.

Vom sublinia caracterul static al ansamblurilor de obiecte în integralitatea compoziţională cu precizarea că nu vorbim despre unul amorf şi rigid, anchilozat. Naturile sale aparțin unui mod particular de a privi lucrurile, mod care lasă impresia generală de sinteză şi monumentalitate, de calm. Este un calm rezultat dintr-o extraordinară încleştare de forțe contrarii. Nici unul dintre pictorii români de până la el nu au conferit staticului o expresie atât de dramatic expresivă ca Petraşcu.

În reprezentările sale, Petraşcu este „veridic şi aspru", iar „florile sale nu zâmbesc, cum nici plajele sale nu scânteiază"*, spune Nicolae Iorga.

Preocuparea artistului se concentrează în compunerea naturilor moarte, asupra asocierii de obiecte ale căror dominante esențiale ale caracterului sunt contradictorii. De exemplu, grupuri de cărți cu formele lor prismatice care se remarcă prin angularități tăioase şi muchii precise, asociate ulcelelor de lut cu formele lor rotunde, solide, pământeşti, sau mere sferice şi alte fructe, boluri şi tingiri eliptice. Sunt create situații contrastante care dau bogăție şi farmec compoziției, determinând starea de

* Nicolae Iorga, "Scrieri despre artă", ed. Meridiane, 1968

Scanned with OKEN Scanner

consistenţă şi saturaţie. Echilibrele dintre negativul ecranelor şi grupurile de obiecte ca factori pozitivi, sunt realizate cu un simţ deosebit care suplineşte calculele practicate de alţi artişti. Privitorul este fascinat, uimit, pozitiv surprins de modalităţile în care Petraşcu rezolvă într-un fel simplu şi personal marile probleme ale picturii.

Jocurile şi ritmurile geometrice ale tablourilor aflate pe pereţii interioarelor sale, sau cele din ornamentica covoarelor se prelungesc în grupurile de obiecte adunate pe platforma mesei prin albumele şi cărţile aşezate în teancuri sau deschise, în care, încadrate cu albul paginii, reproduceri după picturi transformate în pete şi accente marchează o relaţie plastică dintre două sau mai multe forme. Ele fac totodată să ne închipuim că pictorul se află tot timpul într-un contact imaginar cu capodoperele maeştrilor pe care îi venera. Toţi aceşti factori definesc arta lui Petraşcu, susţinuţi fiind prin specificitatea materiei picturale care joacă un rol unificator.

Deducem că artistul era preocupat de crearea unei ambianţe confortabile, proprie, din punct de vedere spiritual, nesimţind nevoia unor ieşiri zgomotoase în lume. Când o face, se deplasează acolo unde trebuie şi cu scopul precis de a picta Veneţia, Toledo etc. În rest, el aduce lumea, cu frumuseţea şi bogăţia ei, în spaţiul atelierului său.

Fără a fi docil faţă de forma

Scanned with OKEN Scanner

obiectelor în căutarea expresiei, reprezentarea lor este una solidă şi expresivă, susţinută prin culoare. Materia cromatică este aşezată cu aceeaşi densitate şi consistenţă pe întreaga suprafaţă.

„...Obiectele, la fel ca orice altă construcţie, stau bine pe mesele lui de lucru. Toate sunt solide ca şi la Cezanne. O sticlă, un vas, o masă, pentru retina neavizată, dezechilibrate, în organizarea compoziţională a tabloului vor demonstra soliditatea plină de poezie şi de imaginaţie picturală. Petraşcu cunoştea instinctiv lecţia sau o învăţase privind pictura celor mari dinaintea lui şi meditând cu paleta în mână”*, spune Corneliu Baba.

Pictorul acordă, înainte de toate, prioritate culorii. Sistemul său cromatic conţine vocabulele de bază necesare exprimării. Negrul şi albul cărora le alătură pe paletă culorile primare, albastru, roşu şi galben, lăsând loc pentru celelalte de rangul al doilea care se vor naşte din amestecurile primelor trei. Roşul şi albastrul însă, au fost răsfăţate cu iubirea pictorului. Ajutate de negru şi alb, ele vibrează într-un registru major cum nu s-a mai întâlnit la alţi pictori.

S-au făcut multe comentarii despre negrul lui Petraşcu. Cu siguranţă, paleta lui fără negru ar fi fost incompletă, iar obţinerea expresivităţii nu ar fi fost posibilă decât în cu totul alt mod, ceea ce ar fi condus la o operă cu altfel de conotaţii stilistic-expresive .

* Corneliu Baba, prefaţa la Catalogul expoziţiei retrospective, Gheorghe Petraşcu, 1972

Scanned with OKEN Scanner

Gheorghe Petraşcu

Despre pictura lui Gheorghe Petraşcu se vor scrie încă multe pagini pentru că „măreţia lui (...) stă în forţa de concentrare asupra lui însuşi, cu toate riscurile ce implică acest lucru în epoca noastră, în care cuvântul de ordine pare a fi consumarea în minim de timp a tuturor experienţelor posibile", concluzionează premonitoriu Eleonora Costescu în monografia consacrată marelui artist.

* Eleonora Costescu, "Gh. Petraşcu", Ed. Meridiane, 1975, pag. 30

Scanned with OKEN Scanner

Remember - Corneliu Baba (1906-1997)

Vorbind despre evoluție când ne referim la pictură privită la dimensiunile ei universale și nu numai, înseamnă să remarcăm că a urmat calea așezării și articulării unor concepte, viziuni, idei prin orientările și aspirațiile născute într-un nou cadru socio-economic și spiritual-ideatic, pe temeliile consolidate și confirmate prin trecerea timpului. Arta Romei antice s-a născut având-o drept model pe cea a Greciei antice, iar strălucitoarea epocă a Renașterii înseamnă asimilarea explorărilor și aflarea răspunsurilor la întrebările și căutările îndelungate ale artiștilor asupra modului de reprezentare a celei de a treia dimensiuni, cunoașterea științifică a corpului uman, a reprezentării spațiului prin culoare în pictură și multe altele. Fiecare perioadă a adus câte ceva nou, diversificând, îmbogățind și în cele din urmă întregind ceea ce noi numim Patrimoniul Universal.

Marii maeștri ai picturii s-au format asimilând lecțiile predecesorilor. Rubens, Valazquez, El Greco sunt, alături de mulți alții, pictori care și-au limpezit căile cunoașterii și descoperirii propriilor viziuni artistice, a stilului, privind operele unor înaintași ca Tiziano, Tintoretto, Veronese. Manet l-a cercetat pe Goya, iar Picasso a fost fascinat și adânc tulburat de Velasquez până la obsesie, eliberându-se doar pictând

Imagini în anexă - paginile: 393, 394

* Text publicat în "Dacia Literară", nr. 2, martie 2009

Scanned with OKEN Scanner

nenumărate interpretări după „Las meninas".

Aplecându-ne privirea cu bună credință asupra operei pictorului român Corneliu Baba, contrar unor judecăți nu o dată de suprafață și conjunctural convenționale, trebuie să acceptăm (mărturisim, admitem) că el face parte din familia maeștrilor mai sus pomeniți. Opera sa are dimensiuni atemporale prin semnificație și își are locul alături de cea a multor maeștri ai picturii universale. Prin creația sa, Corneliu Baba a umplut vidul de universalitate al picturii naționale, aducând, alături de „scriiturile cochete" și strălucitoare ale unor frumoase „concerte camerale" absolut înălțătoare ale celorlalți pictori români din deja trecutul secol și jumătate de modernitate, grandoarea tematică, gravitatea expresivității plastice a unor opere de amploare beethoveniană, cu mari vibrații, acorduri și sonorități simfonice, care, de fapt, lipseau inventarului patrimonial național.

Temele picturilor lui Corneliu Baba sunt grave, purtând în miezul lor atât de contradictoria ființă umană, cu ale sale evoluții imprevizibile în a-și purta povara destinului. Traiectoriile desenate prin creația lui Corneliu Baba așează ființa omenească în ipostazele esențiale: ale nașterii, ale dramei existențiale legată de pământ și mediul în care trăiește, de spaimele ce se nasc datorită neputinței de a înțelege, depăși și înlătura cataclismele cu

Scanned with OKEN Scanner

tragismul lor, până la întoarcerea finală în adâncurile mute și primitoare ale pământului. Pe aceste trasee întâlnim ființe umane, personaje emblematice - de la enigmaticul și dintotdeauna obiditul țăran, care de la nașterea sa rămâne cu trupul legat de glie, într-o simbioză ancestrală și al cărui mister nimeni nu l-a pătruns vreodată în totalitate, la regele nebun, pălit de spaimele grandomaniei și pierdut într-un spațiu fără repere, debusolat. Iubirea caldă, învăluită în tandrețea pe care numai o mamă poate să o dezvăluie pruncului său, se alătură decrepitudinii irevocabile a bătrâneții, când neputințele strivesc și pulverizează destinele. Din când în când, ecouri ale unor habitaturi urbane marchează rotundul pământului ca semne ale civilizației, dar și acestea sunt văzute de pictor ca „ființe" expuse eroziunii timpului. Alteori, obiectele din preajmă, în aranjări simple, vin să întregească acest univers în așa fel încât repertoriul subiectelor pictorului să fie cât mai bogat.

Unii comentatori ai operei l-au prezentat pe Corneliu Baba ca pe un mare îndrăgostit de pictura spaniolă, mai ales de Velazquez, sugerând o anume precaritate a originalității creației sale. Admirația artistului român față de pictorii iberici și nu numai este cunoscută și recunoscută de el însuși. Un exercițiu de memorie, imaginativ, prin care să ne închipuim o mare expoziție în care, alături de Velazquez, Goya, Rembrand, s-ar afla operele pictorului român, ne-ar

Scanned with OKEN Scanner

surprinde prin diferenţele stilistice şi de factură plastică şi conceptuală categorice, care relevă originalitatea viziunii fiecăruia. Singurul aspect surprinzător ar fi acela că am descoperi că ei fac parte cu adevărat din aceeaşi familie, asemeni unor fraţi, a Marilor maeştri.

Însuşi Baba, prin propriile cuvinte în paginile catalogului ultimei retrospective, mărturiseşte că este fascinat şi îndrăgostit de arta lui Rembrandt. Ceea ce îl apropie de acesta nu este numaidecât stilul şi maniera, ci mai ales acea mare iubire şi ataşament pentru oameni şi psihologia lor.

Marii artişti se nasc şi datorită modelelor care le-au stat în preajmă ca îngeri păzitori, a căror aură îi înnobilează, transfigurând ceea ce se defineşte prin a fi o promisiune în strălucirea propriei personalităţi pentru ca, mai apoi, la rândul lor, să devină modele pentru urmaşi.

Despre tema modernităţii picturii lui Baba, după ştiinţa mea, prea puţini comentatori s-au încumetat să aprofundeze analizele. Majorităţii le-a fost mai la îndemână să-l considere un romantic întârziat, îndrăgostit şi dăruit până la robie obsesivă reprezentării omului. Puţini sau aproape nimeni nu a pus problema că Baba ar putea fi considerat un mare pictor expresionist al secolului XX, deasupra unor artişti cotaţi la cele mai ridicate nivele, dacă luăm în consideraţie tematica şi mijloacele de expresie ale operei sale. Remarcăm că operarea în analiză din partea unor istorici

Scanned with OKEN Scanner

de artă cu elemente de suprafață a condus treptat la crearea unor șabloane convenționale și derutante.

Opera lui Corneliu Baba a fost catalogată ca aparținând „estului", neeuropeană, deci, la vremea când lumea era împărțită după criterii ideologice, deși expozițiile cu lucrările sale erau vernisate la New-York, în Italia, Spania sau Germania. S-a aplicat judecății grila unor criterii de natură ideologică ale unui sistem și nu cele de ordin estetic. Istoricii de artă și esteticienii români s-au mulțumit să dezvolte comentariile, având ca reper de plecare considerațiile remarcabilului estetician Tudor Vianu, care a elogiat arta lui Corneliu Baba, considerându-l, înainte de toate, un „pictor al omului", cărora li s-au alăturat influențele unor pictori clasici.

Pentru istoricul de artă, problemele de psihologie și expresie, atracția pentru investigarea ființei înfricoșate în fața cataclismelor ce nu pot fi învinse reprezintă, cred, un teren de cercetare fertil, așa cum portretele lui Th. Gericault, Van Gogh și ale altor pictori oferă psihiatrilor fațete noi ale câmpului de investigare a abisurilor psihologiei umane.

Citind cu atenție textele șlefuite cu migală și măestrie a cuvântului de pictorul însuși, am descoperit din confesiunile sale solitudinea artistului trăitor de aproape un secol, cu multe decenii petrecute în fața pânzelor, amestecând culorile și având sfetnici de taină umbrele unor maeștri ai

Scanned with OKEN Scanner

picturii universale, obsedat de soarta ființei umane și apăsătoarea îndatorire a conștiinței sale de pictor asupra înțelegerii și reprezentării acesteia. Transpare din miezul acestor confesiuni starea de conștientizare a valorii proprii, contrară cu aceea a confuzei percepții a operei din partea multor contemporani și izolarea impusă de apartenența, fără voia sa, estului mânjit până la saturație de comunism.

Referindu-ne la operă, elementele și mijloacele de expresie, factura plastică a suprafețelor, structurile compoziționale, atât de personala modalitate de a interpreta relația dintre lumină și umbră, mai aproape de adevăr spus, dintre lumină și întuneric, și nu în ultimul rând asupra paletei a cărei simplitate l-a apropiat de idealul lui Tizian, care a concluzionat la vârsta senectuții, că roșul, negrul și albul sunt tonurile fundamentale și îndestulătoare pentru crearea celor mai frumoase și expresive armonii de culoare în pictură.

În ansamblul său, pictura lui Corneliu Baba se distinge printr-o evidentă dominantă telurică, indiferent de subiect. De la portret la peisaj, scenă de gen, compoziție sau natură moartă, dominanta „pământescului" este atât de evidentă încât nota de gravitate, cu accente dramatice impuse, până la tragismul acut cum este cel din ciclurile „Spaime" sau „Pieta", este pentru privitor ca dangătele unui imens clopot vestitor de mari evenimente, ale cărui sunete reverberează îndelung până la

Scanned with OKEN Scanner

răscolirea celor mai ascunse coarde ale sufletului.

Portretele sale, începând cu reprezentările unor personalități, la chipurile de țărani sleiți de munca robitoare și neiertătoare a pământului, și până la fizionomiile descompuse ale „regilor nebuni" sau cele ale figurilor înspăimântate, trădează, prin expresia lor, singurătatea și neputința în fața veșniciei de nepătruns a timpului. Sunt imaginile unor ființe neajutorate, trecători grăbiți prin lume. Suferințe intime, resemnare, melancolia împăcării cu lumea din jur mai lesne decât cu sine, se pot citi pe fiecare chip pictat de Corneliu Baba. El a creat în pictura românească o anume tipologie a personajului emblematic, pentru a releva, prin mijloace artistice plastice, o adevărată filosofie în centrul căreia respiră omul trăitor în acest perimetru de pământ. Nu ne vom putea imagina vreodată că personajele sale, fie că se întorc de la muncă, frământând sub călcâie pământul, sau că, într-un moment de repaos, extenuați de efort își refac energiile, ținând în mână o lingură în fața unui blid, fie că au figuri descompuse ivindu-se din colțuri întunecate, acoperite cu câte o bucată de pânză, întruchipând „regi nebuni" sau năluci măcinate de spaime, fără identități vestimentare autohtone, aparțin altor locuri, dar, totodată, în afara timpului și locului, ele sunt expresia unor concepte a căror dimensiuni ating universalul.

Nu știu dacă Baba a fost un om

Scanned with OKEN Scanner

religios, dar, cu siguranță, pictura sa ne vorbește despre un spirit profund, iscoditor asupra rosturilor existențiale ale ființei umane, aici pe pământ în relație cu ceea ce ne putem imagina a însemna „dincolo". Ciclul de autoportrete mai ales din ultimii ani ai vieții, în care clepsidra, ca simbol al măsurii timpului, dar și unele naturi moarte din tinerețe, în care alegerea repertoriului de obiecte vizează aceeași temă existențială, sunt în măsură să argumenteze ideea enunțată.

Lumina și întunericul din picturile lui Baba, așa clar cum le interpretează el, depășesc valențele de expresivitate ale clar-obscurului, devenind, în viziunea sa, mijloace de expresie ale reprezentării unei neîntrerupte bătălii, fără început și capăt, dintre bine și rău, dintre „material" și „ideal", într-un anume fel semănând, printr-o extrapolare metaforică, cu istoria acestui popor și a pământului său.

În paginile jurnalului său, pictorul se confesează oglindindu-se pe sine: „Mulți au găsit să-mi reproșeze că sunt rob al unor formule depășite cu preferință pentru clar-obscur... dar umbra și lumina sunt eu! Sunt eu, cel plin de contraste, de inegalități, suntem noi toți, este însăși viața din jurul nostru. (...) Suntem făcuți din umbre și lumini. Pentru a prețui strălucirea luminii trebuie să știm a pătrunde misterul întunericului".

* Corneliu Baba, Album - monografie, Ed. Fundația Culturală Română, 1997

Scanned with OKEN Scanner

Trei naturi moarte de Corneliu Baba

Un subiect nu atât inedit, cât mai ales rar întâlnit în creaţia lui Corneliu Baba este cel al florilor. El pare a face notă discordantă în opera sa. Ştim că palierul conceptual al pictorului este în esenţă programat pentru opţiunea tematică al cărei element central este figura umană şi portretul. Reţinerea în faţa gingaşei recuzitei florale şi a policromiilor, cel puţin în plan teoretic, o putem considera ca fiind de ordin temperamental, strict personal, pictorul neaflând pe acest teritoriu corespondenţele unor reverberaţii adânci ale robusteţii formelor, ale dramatismului şi gravităţii contrastelor dintre lumină şi întuneric.

Subiectul amintit se înscrie în gama largă a naturii moarte, pentru care pictorul a rezervat în ansamblul operei sale un compartiment notabil prin lucrări de referinţă pentru arta românească.

În recuzita de „obiecte" care devin elemente vehiculare pentru compunerea naturilor moarte, Corneliu Baba urmăreşte cu acelaşi interes ca în cazul opţiunii pentru figura umană, viaţa lăuntrică, tensiuni ale contrastelor şi expresivităţii, înnobilându-le cu valenţe simbolice.

Ne-am oprit pentru o clipă în faţa lucrării „Bujori" aflată în colecţia Muzeului de artă - Iaşi, inv. nr.680. Este o pictură realizată în 1937, în ulei, pe suport de carton (50,7x44,5cm). Evident,

Imagini în anexă - pagina: 395

Scanned with OKEN Scanner

datarea lucrării ne trimite la concluzia că avem în față o lucrare de tinerețe și poate că ar trebui să o privim cu rezervă, ea nefiind etalon al stilului maestrului. Trebuie însă să subliniem faptul că opera lui Corneliu Baba, în totalitatea sa, dovedește o unitate robustă și o evoluție în profunzime care definește personalitatea sa, fără evadări și confuzii în direcțiile uneori agresive și derutante ale modelor, ea consolidându-se pe parcursul deceniilor asemeni unui filon prețios al unui zăcământ mineral.

Tabloul cuprinde un buchet de bujori înfloriți, albi și doi colorați în roz în partea stângă sus, așezați într-un vas de ceramică smălțuită, colorat în verde, de formă aproape sferică, așezat pe o tavă metalică, argintie, de formă dreptunghiulară, cu colțurile rotunjite și orientată într-o poziție oblică, diagonală. Un repertoriu, am putea spune, auster, dar care este ales cu inteligență și discernământ, având finalitatea de a răspunde, înainte de toate, la cerințele estetico-plastice și de armonie pe care și le-a propus pictorul în momentul în care, în conul său vizual, s-au interpus florile amintite.

Printre florile albe, opulente, frunzele verzi ocupă spațiile intermediare, subliniind contrastele. Nuanțele se înviorează prin prezența variantelor de roz și cafeniu-roșcat. Buchetul se proiectează pe un fundal gri-verzui, care este în măsură să exalte tonurile de alb și roz în regim de complementaritate. Din modul lejer în care tratează suprafața prin tușe largi, așezând culoarea prin gesturi ample cu o pensulă mare, deducem că pictorul este preocupat mai ales de imortalizarea cu virtuozitate a ceea ce, pentru

Scanned with OKEN Scanner

câteva clipe, natura i-a adus în câmpul vizual. Straturile de culoare sunt subțiri, cu o densitate medie, ceea ce face ca, în context, unele zone să pară transparente şi altele în plină pastă, în funcție de vecinătățile imediate. Obiectivul autorului este de a se afla cât mai aproape de naturaleţea florilor, de a o surprinde şi de a o reda spontan şi cât mai fidel.

Referindu-ne la compoziție, subliniem preocuparea de a evita monotonia simetriei prin aşezarea tăvii metalice în poziție oblic-diagonală şi prin repartizarea florilor în grupuri de trei, cinci sau două pe suprafață, după aceeaşi direcție. Ele ocupă trei sferturi din cadru, inundând spațiul tabloului. Jocul petalelor care „evadează" accidental din limitele formei mari, de bază, a fiecărei flori, induce o notă de vioiciune şi dinamism întregii compoziții. El este subliniat prin prezența formei geometrice dreptunghiulare a tăvii, prin desenul planului bazei acesteia şi al celui detaşat ca un guler, care înconjoară cursiv vasul aproape sferic în care este aşezat buchetul. Puse în complementaritate cu simț pictural, formele auster-geometrice, în relație cu cele jucăuşe ale florilor, sunt în măsură să accentueze plasticitatea şi expresivitatea ansamblului, primele fiind într-un raport de secundare, misiunea lor limitându-se doar la susținerea grupului floral predominant.

***

Ca pictor, în perioada ieşeană, Corneliu Baba, în afara faptului că şi-a definit studiile la Academia de Arte Frumoase sub îndrumarea lui Nicolae Tonitza, a parcurs etapa clarificării

Scanned with OKEN Scanner

viziunii şi stilului personal care l-au impus în pictura românească pentru mai multe decenii.

Viziunea sa asupra naturii moarte relevă opţiuni repertoriale şi componistice care amintesc de ecouri olandeze şi spaniole, dar şi din partea predecesorului său, C.D. Stahi, cu a cărui operă s-a aflat într-un contact direct în perioada amintită. Personalitatea sa puternică a modelat aceste ecouri în spiritul unei viziuni stilistice originale.

În comparaţie cu mulţi dintre contemporanii săi, remarcăm bogăţia inventarului de obiecte, preocuparea pentru o anume scenografie în ordonarea lor ca modele, o distribuţie a recuzitei prin crearea unor grupări definite prin semnificaţii simbolico-meditative. O astfel de natură moartă este cea intitulată „Sitari", ulei pe pânză, 50x51,5cm, inv. nr.782, aflată în colecţia Muzeului de Artă Iaşi.

Repertoriul lucrării însumează două păsări, sitari, aşezate pe un ziar al cărui titlu este „Timpul", scris cu majuscule. Alăturat, un grup de cărţi de joc risipite peste ziar, ritmând prim-planul prin formele lor geometrico-dreptunghiulare care contrastează cu moliciunea curbelor ce desenează cele două păsări. În planul doi, o sticlă de vin roşu - vineţie şi un blid de lut ars roşcat, rezemat de fundal, este asemănător unui disc solar.

Asocierea obiectelor amintite reprezintă cheia statutului particular al lucrării, care ne trimite cu gândul la interpretări ce aduc în memoria privitorului naturi moarte de tip „vanitas". Inscripţia titlului ziarului, prin grafia în sine, şi contrastul dintre nuanţele de alb ale

Scanned with OKEN Scanner

hârtiei şi negrul literelor sunt elemente expresive de plasticitate. Privitorului i se sugerează o abordare meditativă. El este invitat la reflecţie asupra efemerităţii şi hazardului prin starea celor două păsări cărora li se alătură imperativul titlului jurnalului şi cărţile de joc. Lipseşte din compoziţie „craniul" uman, dar întregul repertoriu de obiecte asociate reprezintă simbolic elementele care induc subliminal ideea că viaţa este trecătoare şi că întâmplarea, şansa, norocul joacă un rol imprevizibil.

În organizarea structurii geometrice a compoziţiei, pictorul se bazează pe forţa tensional-ascendentă a diagonalelor, mai ales că formatul lucrării este un pătrat. Totodată, axele verticală şi orizontală, dar şi diagonalele marcând centrul geometric al compoziţiei fac posibilă concentrarea traseelor chiar în acest loc subliniat prin ochiul şi ciocul deschis al păsării din prim-plan. Compoziţia este susţinută prin distribuţia echilibrată a valorilor. Cele deschise, formate din albul ziarului, cărţile de joc şi piepturile celor două păsări, sunt înconjurate de tonalităţile de verde rece de valoare medie, eşalonate ierarhic prin sublinieri cu tonuri de brunuri grave şi negru, ca pondere mai ales dinamică în raport cu albul. Factura suprafeţei, tuşa, împăstările prin suprapuneri şi reveniri, aşa cum în general le practică Corneliu Baba, dau preţiozitate şi plasticitate lucrării. Prin datele sale expresive, această pictură se susţine în limitele reprezentării realiste. Ea este rezultatul unor armonizări echilibrate a tonurilor menite să sublinieze caracterul şi materialitatea obiectelor prin repartiţia accentelor de valoare, mai ales

Scanned with OKEN Scanner

clar-obscurul, lumina dirijată ierarhizează accentele, definind realismul reprezentării şi expresivităţii plastice.

***

În colecţia Muzeului de Artă din Iaşi, Corneliu Baba este reprezentat prin lucrări create mai ales în anii când şi-a desfăşurat activitatea în acest oraş. Capitolul ieşean al operei sale este alcătuit mai ales din naturi moarte. Unele subiecte, cum sunt florile, spre exemplu, se pare, nu l-au mai interesat în anii de creaţie postieşeni.

O natură moartă cu titlul „Natură statică cu mere", pictată în ulei pe placaj, 35,5x46,5cm, inv. nr.681, este datată 1946, face parte din capitolul ieşean. Lucrarea ne aminteşte, în unele privinţe, de creaţiile lui Gheorghe Petraşcu, dar şi de Paul Cezanne. Aceste ecouri se fac simţite prin opţiunea pentru un anume repertoriu pe care, în moduri diferite de tratare, îl descoperim la cei doi pictori. Totuşi, cea la care ne referim poartă marca stilistică a lui Corneliu Baba. Astfel, pictorul a avut în câmpul său vizual, într-o poziţie perspectivico-plonjantă, o platformă de culoare închisă în tonalităţi de negru, griuri şi albastru închis, violet aproape indigo, pe care a transformat-o într-o suprafaţă transparent-lucioasă aşezând o sticlă care va permite discrete oglindiri, lărgind astfel spectrul posibilităţilor picturale. Recuzita este compusă dintr-o oală de lut smălţuită jumătate ocru alb, iar gâtul siena, şase mere verzi şi două albume de artă. Pictorul repartizează obiectele în cadru, preocupat fiind

Scanned with OKEN Scanner

de aşezarea la vedere a fiecăruia, dar într-o relaţie de echilibru şi unitate a întregului. Stânga tabloului este dominată de oala rustică amintită, a cărei formă volumetrică este rezultanta articulării dintre un volum sferic şi un cilindru care formează gâtul. Şase mere verzi sunt grupate, la dreapta oalei, două câte două, poziţionate în direcţii diagonale ascendente spre dreapta sus a compoziţiei. În spatele merelor se află un album de artă, gros, cu coperta verde marcată de un chenar, şi cotorul alb. În mijlocul copertei verzi, o reproducere alb-negru este, la rândul său, anturată printr-un chenar alb. Se creează, prin acest joc alternativ, o relaţie geometrică evidentă mai ales prin prezenţa alăturată a formelor sferice ale merelor şi a rotunjimilor oalei. În spatele oalei şi sub albumul amintit, o a doua carte cu coperta roşie şi de asemenea marcată printr-un chenar alb închide compoziţia, legând părţile marginale ale ansamblului. Asistăm la un joc geometric dezvoltat prin unghiuri diferite ca mărime, orientări direcţionale opuse şi paralelisme, în opoziţie cu forme sferice repetitive de mărimi apropiate, toate raportate dimensional la forma robustă a vasului ce tronează în partea stângă a ansamblului compoziţional. Întreaga aglomeraţie de obiecte care ocupă spaţiul, respectând ordinea impusă de autor, se reflectă în suprafaţa devenită oglindă, îmbogăţind compoziţia din punct de vedere pictural, legând planurile şi lărgind spectrul tonal.

Remarcăm în cazul acestei lucrări opţiunea pictorului pentru o gamă coloristică ce tinde mai degrabă către zona rece prin prezenţa

Scanned with OKEN Scanner

tonurilor de violet, albastru închis, verde smarald, dar şi a nuanţelor de roşu, galben, alb. Echilibrele de valori sunt coordonate cu aceeaşi preocupare ca şi cea pentru claritatea reprezentării formelor fiecărui obiect. Între alb şi negru sunt măsurate cantitativ şi calitativ valorile intermediare convertite cromatic. Materia picturală are o suculenţă convingătoare, dată de strădania pictorului de a reda cu fidelitate materialitatea obiectelor. Exprimarea cu claritate a formei fiecărui obiect şi atenta ordonare a acestora anulează vaga impresie de aglomeraţie. Putem vorbi despre o anume monumentalitate datorată modului sintetic de exprimare a formelor. Ne putem imagina că avem în faţă un fragment dintr-o amplă desfăşurare panoramatică a unei scene. Pictorul a focalizat atenţia, restrângând în limitele acestui cadru partea cea mai interesantă şi mai expresivă din acel imaginar ansamblu, privind printr-un vizor dreptunghic asemenea unui regizor.

nov. - dec. 2008

Scanned with OKEN Scanner

Evocare Nicolae Matyus

(1938-1981)

Întârziind cu gândul asupra datei de naştere, constat că Mati sau Micloş, cum obşnuiau să-i spună prietenii, peste un an ar fi împlinit 70 de ani. O vârstă frumoasă, coaptă, a plenitudinii maturităţii artistice. În acelaşi timp trebuie, cu surprindere să conştientizez faptul că acum se împlinesc 26 de ani de când, la începutul lui 1981, într-o iarnă ceţoasă şi urban îmbâcsită, a trecut în lumea celor drepţi, la încă neîmplinita vârstă de 43 de ani. Trupul său a primit undele pioase ale despărţirii pentru totdeauna, întins pe catafalc la parterul fostului Conservator de muzică şi arte plastice „George Enescu", care funcţiona în casele Balş, în prelungirea Filarmonicii de astăzi. A fost condus pe ultimul drum la Cimitirul „Eternitatea".

Venise în Iaşi prin anii 1960, tânăr absolvent al secţiei de Artă monumentală a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din Bucureşti. Era de loc din Jibou, o localitate importantă din judeţul Sălaj. Îşi făcuse studiile medii la liceul de artă din Cluj.

În ademenitorul târg al Ieşilor din acea vreme şi-a aflat locul şi prietenii, pentru început ca profesor la Liceul de artă „Octav Băncilă", împreună cu colegii de generaţie, pictorul

Imagini în anexă - pagina: 396

Scanned with OKEN Scanner

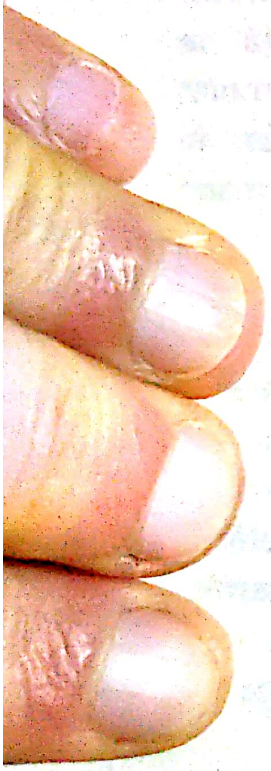
Dimitrie Grigoraş şi sculptorul Ion Buzdugan. Absolvenţi ai aceluiaşi institut au venit să completeze împrospătând corpul profesoral al liceului de artă ieşean. Alţi colegi din generaţia lor au venit repartizaţi direct ca preparatori şi asistenţi la Facultatea de desen a Institutului Pedagogic. Dintre aceştia îi amintesc înainte de toate pe Ion Neagoe, Ion Antonică, Francisc Bartok, trecuţi şi ei de ceva vreme dincolo de apele tulburi ale Stixului.

Eram elev în clasele terminale când acei tineri profesori au venit în liceu. Nu mi-a fost profesor direct Matyus, dar cei cinci ani diferenţă de vârstă, făceau ca noi să-l simţim apropiat generaţiei noastre şi instinctiv să căutăm în personalitatea sa şi a colegilor săi, modele umane şi profesionale.

Dacă ar fi să creionez cât mai convingător un portret, aş începe prin a-l asemăna unui lord englez prin alura şi ţinuta sa exterioară, care se impuneau cu distincţie de la distanţă. Un bărbat înalt, blond, coborât parcă din ţinuturi scandinave, cu privirea albastră. Părul pieptănat într-o parte, fruntea senină, nasul puternic, frumos desenat, viril şi seducător, sub care mustaţa împlinea aerul de eleganţă, masculinitate şi noblețe.

O voce baritonală, calmă, impunătoare, fără accente vulgare se făcea ascultată. Fire deschisă, se manifesta atunci când era cazul, printr-un râs molipsitor. Era iubit de colegi, în general, şi admirat de cei tineri mai ales. Avea în firea sa cultul prieteniei şi al civilităţii. Exprimările sale erau ferme şi deschise. Iubea corectitudinea şi preţuia onestitatea. Era generos până la a fi risipitor uneori.

Scanned with OKEN Scanner



Mâinile sale, cu degete lungi de pianist, aveau expresia tensionată a prestidigitatorului făptuitor de iluzii dar şi de artefacte măiestrite. Gesturile sale te cucereau prin larghețe şi eleganță. Privindu-l, puteai cu uşurință să ți-l imaginezi interpretând personaje celebre din literatura engleză, asemeni lui Peter O'Toole.

Mi-am amintit de Matyus încă o dată, cu prilejul expoziției găzduită de galeriile „Tonitza" şi organizată de membrii familiei sale. Intitulată „În memoriam Nicolae Matyus", expoziția cuprinde desene, proiecte şi picturi în ulei păstrate în colecția familiei. Este lăudabil gestul lor prin faptul în sine de a avea grijă ca amintirea pictorului să nu se stingă încă, pe de o parte, şi în alt sens, să propună noilor generații cunoaşterea şi evaluarea creației ce reflectă viziunea artistică, concepția şi stilul lui Matyus. Pentru cele din urmă, implicarea instituției muzeului şi a colecționarilor de artă cu pretenții în organizarea unei retrospective adevărate ar fi oricând un nobil act de responsabilitate cultural-morală.

Nu este relevantă prezența unei singure lucrări în expoziția permanentă a muzeului şi consemnarea numelui în lista artiştilor din generația care a reconfigurat pictura ieşeană, modernizând-o conceptual şi stilistic, începând cu anii '60.

Am parcurs expoziția comemorativă cu atenție şi detaşare profesională, propunându-mi reflecții analitice sintetizate prin câteva idei referitoare la operă.

Pictura sa în ansamblul ei este unitară şi echilibrată. Suportul unității şi constanței stilistice definitorii pentru creația lui Matyus este cromatica temperată, susținută prin tonalități de

Scanned with OKEN Scanner

griuri acoperind aria largă a unei palete diversificată şi bogat nuanţată acoperind spectrul de la cald la rece. Tonurile sunt liniştite, surdinizate parcă, ceea ce dezvăluie un real echilibru interior al pictorului şi o mare sensibilitate.

Reflectând asupra concepţiei şi limbajului relevăm interesul pentru menţinerea în echilibru, ca un fel de pendulare, cu măsură, între pictural şi decorativ, o împăcare între acestea. Pictura sa reflectă o stare interioară senin-melancolică care îl caracterizează. Emană din picturile sale impresia emoţională a unei gravităţi stăpânite, contemplativă. Chiar şi atunci când pare evidentă abordarea aspectului teluric într-o compoziţie cum este cea intitulată „Peisaj cu soare", pictorul persistă într-o atitudine contemplativă. El admiră spectacolul şi se bucură, cu stăpânire de sine, de ceea ce clipa i-a dezvăluit. Pictura lui Matyus se cuvine a fi privită în tăcere. Spectatorul descoperă, parcurgând cu privirea suprafaţa pânzei, texturi minerale, o forfotă a tonurilor ce se amestecă prin straturi succesive, suprapuse, stinse şi mocnite, o nebănuită încărcătură de energie şi forţă, latente.

Rezolvările plastice menţionate sugerează indirect ecouri din arta lui George Braque. Ne referim mai ales la modul în care pictorul concepe modalităţile de a structura suprafeţele şi de a implica expresiv culoarea.

„Pisica" este titlul unui tablou care la o primă privire ne trimite cu gândul la Rousseau Vameşul. Impresia momentului însă nu se susţine prin demersurile stilistic-picturale ale autorului. Ceea ce induce spontan senzaţia ecoului din partea pictorului francez este asocierea în compoziţie a

Scanned with OKEN Scanner

elementelor de repertoriu reprezentate prin vasul cu flori din prim-plan şi pisica pitită în spatele acestuia, cu privirea fixă şi insistentă.

În cazul lui Rousseau ne-am deprins să privim jungle misterioase, din hăţişurile cărora ne privesc fie o panteră, fie un şarpe sau o pasăre exotică. În acest punct cei doi pictori par a se apropia.

Tabloul lui Matyus este însă mai degrabă o natură moartă. Alcătuită dintr-un vas în primul plan, cu flori exotice, ale căror forme angulare, agresive, ascuţite, seamănă cu ciocurile portocalii ale unor păsări, şi poziţionat pe suprafaţa albă a unei mese.

Caracterul configuraţiei dominante al plantei induce circumstanţele de irealitate misterioasă. Pisica postată în spatele vasului, prin fixitatea privirii sale, nu face decât să accentueze „suprarealitatea" şi misterul tabloului. Asocierea celor două elemente ale repertoriului compoziţiei, subliminal provoacă percepţia mesajului în direcţia amintită.

Compoziţia se derulează pe un fundal nuanţat în griuri de verde şi albastru, susţinând efectul de complementaritate care animă energiile cromatice.

Maestrul pentru care artistul avea o mare admiraţie a fost Paul Miracovici, un pictor de multă vreme uitat, a cărui operă de mare rafinament şi discreţie pătrunde greu în conştiinţa contemporanilor, fiind modest reprezentată în muzee şi insuficient circulată.

În „Peisaj din Tulcea", Matyus pare a-şi fi amintit cu deferenţă şi admiraţie de fostul său maestru. El reprezintă o stradă veche, cu un front de case aliniate, cu uşile deschise la

Scanned with OKEN Scanner

vedere, amintind de o fervență viață comercială despre care vorbește acum decorul. Ritmate într-o cadență elegantă, fațadele colorate în nuanțe și subtile tonuri de alb și griuri eliberate de neutralitate, prin discrete aluzii cromatice, sunt însuflețite de primul plan, colorat în tonalități luminoase cu inflexiuni de galben-verde. Deasupra, partea superioară a tabloului, cerul nuanțat în griuri este reperul valoric ce definește ierarhiile orchestrațiilor tonale amintite și intensitățile sonore care susțin formele simple ce figurează sugestiv o realitate descoperită de pictor, poate într-un voiaj întrerupt câteva zile spre o destinație plină de poezie care era poate Delta Dunării.

Nu-l vom putea înțelege pe Matyus fără a lua în seamă pasiunea sa pentru pescuit și vânătoare, mai ales, dragostea sa pentru natură și poezia ce emană din frumusețea ei în fiecare anotimp. Se pare totuși că toamna a rămas de fiecare dată perioada cea mai apropiată sufletului său, prin rafinatele ei melancolii coloristice.

Un „Nud" văzut din spate, pictat cu parcimonie de maestru prin limitarea la minimum posibil a mijloacelor de expresie, aduce aminte de unele lucrări cu temă asemănătoare semnate de Francisc Șirato. Învăluind însă fără prejudecăți cu privirea acest mic tablou, ne vom aminti în treacăt și de rafinamentul lui Vermeer, fără a identifica într-un fel anume corespondențe demne de reținut.

Recunoaștem în cadru tonalități calde, moderate, începând cu lumina ce inundă spatele figurii în contrast cu negrul părului, propunând privitorului varianta echilibrului realizat prin distribuirea cantitativă și rafinat calitativă a

Scanned with OKEN Scanner

valorilor situate în proximitatea monocromiei, pe care, însă, cu măiestrie pictorul le vitalizează prin tuşa de albastru ce reprezintă o eşarfă. Lucrarea, prin claritatea şi logica demersului plastic, însumează sinteza unei ample pledoarii despre ce este esenţial pentru definirea unităţii şi armoniei unui tablou; care sunt elementele minime funcţionale pentru stabilirea raporturilor armonioase prin cantitatea şi calitatea tonurilor şi valorilor.

Privind, în general, picturile lui Nicolae Matyus, remarcăm cultura sa plastică, preocupările constante de a descoperi afinităţi cu opera artiştilor reprezentativi ai lumii, alăturându-li-se prin descifrarea propriei sensibilităţi compatibile cu arta lor.

Am remarcat în expoziţie o lucrare realizată în 1979, intitulată „La antrenament". Ea constituie un argument în favoarea celor mai sus afirmate, demonstrând că pictorul, asimilând capitolele de cultură plastică potrivite sensibilităţii sale, a făcut posibilă relevarea propriei potenţe creatoare şi a inteligenţei. Fulgerător, privind tabloul, ecouri din unele pânze semnate de Edgar Degas sau Lautrec, dar şi de Ştefan Luchian, par a da la iveală încă o variantă personalizată de interpretare a aceleiaşi teme. Este vorba despre călăreţi şi cai, nu la curse cum am văzut la maeştrii amintiţi, ci la un obişnuit antrenament ce se desfăşoară relaxat într-o atmosferă de linişte glacială. Călăreţii şi caii, orientaţi de la stânga la dreapta şi de la dreapta spre centru, se agită în buiestru, sugerând libertatea şi bucuria mişcării. Călăreţii cu tunici roşii, aşezaţi pe cai negri, bruni şi unul alb, anturaţi de griuri reci, cu inflexiuni de albastru şi ocruri stinse, sunt în linii

Scanned with OKEN Scanner

mari datele ce fac ca ansamblul să devină stabil şi armonios, expresiv cromatic şi pictural. Prin tuşe ordonate şi ritmic aşezate, deliberat studiate ca tehnică picturală pentru a sugera structurile unor succesive orizontalităţi peisagistice asemănătoare cu nişte brâie până la cele mai îndepărtate orizonturi, el pune, de fapt, în ecuaţie expresiv-plastică formele mişcate şi aparent aleatorii ale animalelor şi personajelor. Se creează astfel un ansamblu unitar, echilibrat, aerisit, propunând privitorului un rafinat spectacol pictural. Pictorul coordonează cu mijloace simple tridimensionalitatea, fără a recurge la exprimări savante, liniar geometrice de reprezentare a spaţiului, dar nici nu favorizează aplaturile decorativului. El foloseşte o tehnică picturală vibrată în tratarea suprafeţei prin tuşe atent juxtapuse, prin suprapuneri şi transparenţe sugestive, constituind structura spaţială prin sincope de valoare, calitate şi cantitate a ariilor cromatice. Pictorul nu recurge la exprimarea liniară a reprezentării. El sugerează forma lăsându-i libertatea de a se defini prin alăturarea tonurilor şi suprafeţelor definite cromatic. El sugerează siluete de oameni şi animale, propune succesiunea unor atitudini cu măsură şi discretă fermitate. Deşi figurativă, compoziţia ne induce percepţia unei reprezentări în cheie apropiată de abstracţie, mai ales prin aluziile de tip cezannian.

O compoziţie care prin tematică răspunde tipului de program expoziţional al momentului este cea cu titlul „Sfatul dacilor". Ştiinţa organizării spaţiului tabloului, a echilibrării grupurilor de personaje prin repartiţia maselor valorico-cromatice, este remarcabilă. Un aer de

Scanned with OKEN Scanner

teatralitate convenţională este evident. Recuperarea documentar-imagistică a unor momente îndepărtate ale istoriei este practicată de autor mai ales prin ceea ce propunea, la data respectivă, cinematografia românească, compoziţia amintind de unele scene din filmul „Dacii". Pictorul, prin simţul monumentalităţii şi instinctul de a susţine armonia ansamblului generată de relaţiile dintre părţi ca ritmică a formelor şi dominantelor cromatice, realizează o lucrare care emană solemnitate. Este o compoziţie închisă într-un semicerc cu personajele principale amplasate în centru, reprezentate în atitudini descriptive convenţionale, sugestive fără a tulbura privitorul prin excesul reprezentării.

Paleta cromatică generală situată în zona griurilor bine gradate valoric şi exaltate prin accente de albastru şi ocru situate în relaţie de complementaritate, conferă compoziţiei, cum am spus, un aspect de solemnitate şi festivism. Privită comparativ cu lucrări de acest tip ce se realizau la acea dată ca răspuns la comanda programelor tematice oficiale, compoziţia „Sfatul dacilor" este un răspuns remarcabil cerinţelor momentului, ce se impune prin calităţile sale artistice.

În compoziţia alegorică intitulată „Toamna", privitorul este cucerit de starea melancolică şi nostalgică sugerată de autor prin modul în care sunt repartizate în spaţiul tabloului grupurile de personaje pe nivele succesive spre un orizont ondulat de coline, emanând linişte şi monumentalitate. Figurile sunt privite de pictor ca nişte vectori ai unor momente de activitate specifică anotimpului. Elemente puţine, gesturi

Scanned with OKEN Scanner

sugestive, măsurate, transmit privitorului acea circumstanță nostalgică de melancolie autumnală. Este vorba despre o viziune decorativă, preparatorie, pentru a se împlini pe zidurile generoase ale unui edificiu. Structurile suprafețelor tabloului par a sugera pereții colorați de tencuieli rugoase şi pictural prețioase. Cerul cald, împovărat cu vapori denşi şi umezi prin care învăluitor transpare căldura şi lumina soarelui, este ceea ce percepem aproape tactil. Întreaga reprezentare este concepută static, solemn. Figurația grupurilor se derulează pe orizontala cadrului, sugestiv, mai mult prin amprentări tonal valorice de brunuri şi ocruri, decât prin descrierea formelor cu ajutorul desenului. Din masa de griuri calde şi coapte, răbufnesc sclipiri prețioase de albastru, în opoziție cu sonoritățile grave ale brunurilor.

O altă lucrare, „Peisaj", se remarcă prin simplitatea repertoriului format dintr-un arbore puternic, colorat în galben şi gri, proiectat pe un cer greu, nuanțat în brunuri. Spațiul terestru, ceva mai luminat, este susținut prin ritmarea unor pete orizontal ondulatorii de griuri, ocru şi sienna. Tabloul transmite privitorului o stare de melancolie gravă. Un sentiment de singurătate şi neliniște interioară, care nu este decât al pictorului. Frământări nemărturisite am perceput privind această pânză, identificând un virtual mesaj testamentar, complex, sugestiv şi prețios prin picturalitatea sa.

Expoziția, în ansamblul ei, cuprinde pe lângă lucrări de pictură, proiecte ale unor compoziții cu destinație murală, monumentale, a căror împlinire a rămas un vis de artist. Ele au fost concepute pentru fațadele şi frontoanele unor

Scanned with OKEN Scanner

edificii cu destinații diverse, dacă ne gândim că artistul a trăit în plină epocă de avânt al construcțiilor edilitare la nivel național. Privind proiectele, remarcăm profesionalismul înainte de toate, concepția bine definită a unei viziuni monumental decorative și abordarea unor soluții repertorial-componistice, care nu erau răspunsuri la comanda impusă de o anume ideologie. Ele sunt mesaje cu valoare simbolică asupra aspectelor pozitive și perene ale vieții și frumuseții. Aceste proiecte de compoziții se impun prin echilibrul ansamblului, prin propunerea unei palete cromatice în care lumina și seninătatea par a fi dominante ale visurilor asupra durabilității mesajului în accepțiunea autorului. Tonurile calde consonează cu valorile temperate, cu formele construite printr-un desen aerisit, elegant și sugestiv simbolic, înscriindu-se în notă elocvent optimistă, neaservită ideologiei oficiale a timpului, ci dimpotrivă, purtătoare de mesaje universale, atemporale și umane.

Matyus nu este adeptul contrastelor puternice și nici al colorismului zgomotos. Putem spune că el optează în toată opera sa pentru o cromatică temperată, echilibrată, armonizată cu rafinament, fapt ce îl caracterizează așa cum portretizându-l la începutul acestui text înseamnă eleganță, noblețe, echilibru și măsură interioară.

Scanned with OKEN Scanner

Un singuratic, pictorul Mircea Hrişcă (1938 - 2005)

Punerea în valoare a operei unui artist care biologic şi-a încheiat misiunea existenţială este totdeauna o problemă şi o mare îndatorire morală pentru societatea din care el provine, dar şi pentru urmaşii din familie. Actul în sine al creaţiei, pentru artist s-a încheiat. Urmează reacţiile celor îndreptăţiţi să o evalueze: istoricii şi criticii de artă, exegeţii şi cercetătorii biografiei autorului. Ei sunt în măsură şi le revine îndatorirea şi răspunderea morală să prezinte această operă spre a fi cunoscută, înţeleasă şi percepută de public la dimensiunile ei reale. Publicul este format din amestecul generaţiilor de convivi cu nivele diferenţiate de pregătire pentru a primi opera respectivă. Gusturile şi preferinţele estetice, tributare conservatorismului sau modei, dar şi marii ignoranţe şi semidoctismului, sunt şi ele într-o schimbare permanentă. Opera de artă autentică însă se impune în faţa fluctuaţiei gustului şi preferinţelor publicului, rezistând în timp. Multitudinea creaţiilor şi capodoperelor aflate în muzee de sute de ani, reprezintă mărturiile biografice ale evoluţiei civilizaţiei şi culturii umanităţii.

În parametrii acestor idei ne vom referi la creaţia pictorului Mircea Hrişcă (1938 - 2005) apreciind gestul nobil şi grija organizatorilor de

Imagini în anexă - paginile: 397, 398, 399

Scanned with OKEN Scanner

a consolida imaginea sa pentru posteritate prin organizarea unei expoziţii retrospective.

Mircea Hrişcă s-a format sub îndrumarea unor remarcabili pedagogi, pictori consacraţi ale căror opere se bucură de recunoaşterea postumă, aflându-se pe simezele muzeelor din România. Îi amintim pe Nicolae Popa, Mihai Cămăruţ şi tânărul la acea vreme, Dan Hatmanu, la Iaşi, şi Petre Abrudan, pictor cu o impunătoare forţă creatoare de autenticitate românească, în inima Transilvaniei, la Cluj.

Era un introvertit sensibil, al cărui talent viguros se afla în starea de germinaţie, primind din partea fiecăruia din maeştrii săi fragmentele de lecţie care i s-au potrivit. El s-a dezvoltat pe parcursul vieţii într-un fel singuratic, neavând, în spaţiul oraşului în care a trăit, posibilitatea unor confruntări de anvergură în plan profesional. Prezenţa sa alături de ceilalţi confraţi, puţini la număr, din generaţii diferite, a făcut ca Suceava să beneficieze şi de o mişcare artistică plastică vie, în devenire şi dezvoltare prin profesionalism, remarcabilă.

În ciuda aparenţelor de fragilitate ale personalităţii lui Mircea Hrişcă, o analiză sumară asupra operei ne relevă temeinica sa pregătire bazică. Este suficient să-i privim desenele pentru a ne convinge de robusteţea şi vigoarea reprezentării în portretistică. Studiile cu valoare documentară pregătitoare pentru viitoare transpuneri sunt expresive prin energia cu care pictorul coordonează linia ca element ce configurează forma spre a releva caracterul şi tipologia unor chipuri pe care privitorul le

Scanned with OKEN Scanner

recunoaşte ca aparţinând spaţiului bucovinean. În unele studii de acest fel ne amintim fără voia noastră de un alt mare îndrăgostit de universul portretistic autentic al Ţarii fagilor, baronul George Löwendal.

Universul tematic pentru Mircea Hrişcă se alcătuieşte ca urmare a receptării mediului din imediata sa vecinătate. El şi-a durat opera privind natura, urmărind succesiunea anotimpurilor, meditând asupra efectelor de eroziune ale timpului asupra lucrurilor sau, pur şi simplu, surprinzând secvenţe banale din activităţile cotidiene care se impuneau prin conţinutul expresiv plastic.

Portretist înzestrat, el reprezintă, spre exemplu, chipul unui tânăr bărbat (un autoportret), luminat rembrandtian de o sursă incandescentă, dirijată, amintind totodată de o frumoasă lucrare semnată de El Greco, ce se află în muzeul Prado. Avem, prin această reprezentare şi nu numai, argumentul asupra faptului că Mircea Hrişcă se afla în stăpânirea unei solide culturi plastice. Faptul se confirmă şi prin temeinicile documente muzeale concepute de pictor în vremea când îşi desfăşura activitatea într-o astfel de instituţie.

Naturi moarte în care, mai ales, descoperim regnul vegetal, încântă privitorul prin realismul reprezentării. Nu exactitatea descrierii obiectului vom descoperi privind astfel de lucrări, ci consistenţa materiei picturale, frumuseţea structurilor plastice şi subtilităţile armoniilor de culoare, bogăţia nuanţelor. Ciuperci risipite pe suprafaţa unei mese, o glastră cu frunzele palmate ale unor begonii la care trecerile de la tonalităţile de

Scanned with OKEN Scanner

roşu la verde în relaţia lor de complementaritate se impun încântător. Cepe legate într-o cunună formează un pretext pentru descoperirea structurilor robuste şi contorsionate puse în relevanţă prin formele rotunde, sferice, ale bulbilor. Paleta redusă cromatic este structurată plastic mai ales prin relaţiile contrastelor valorice.

Suprafeţele sunt amprentate cu materie consistentă rezultată prin suprapunerile straturilor de culoare.

Retras în marginea unei curţi, undeva într-o gospodărie bucovineană, Mircea Hrişcă descoperă o poartă. Transformând-o într-o suită de lucrări, variaţiuni pe aceeaşi temă, obiectul-motiv devine metamorfoza unor meditaţii cu valoare simbolică asupra unor stări interioare, asupra fenomenului timp, lumină, anotimp. Poarta reprezentată pentru pictor este bariera dintre aspiraţie, speranţă şi posibilităţile existenţiale, pământene, de împlinire a acestora. El pare să sugereze privitorului invitaţia de a medita asupra relaţiei personale cu timpul sădind în subconştient obsesiva dilemă despre „acum, aici" şi „dincolo, după aceea". La o primă vedere, reprezentarea pare a fi tratată ca un pretext strict plastic, descoperit întâmplător. Aceste imagini ale porţii, întredeschisă, lipsită de anvergura unei reprezentări arhitecturale, dimpotrivă, stingheră şi modestă, ale cărei dimensiuni par a fi fost expres căutate de constructorul ei pentru a nu sfida proporţiile corpului uman, sunt ca nişte litanii şoptite pentru auzul fiecărui privitor, chemări la reculegere şi meditaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Pictorul plonjează prin aceste compoziţii în universul abstracţiilor plastice, transformând realitatea în mesaje simbolice perene.

Într-o astfel de cheie interpretativă vom admira ciclul de lucrări în care teritoriul germinativ ideatic îl formează lumea satului, cu sedimentul tradiţiilor ancestrale metamorfozate în alternanţele cromatice ale costumelor populare. Hrişcă nu face descrieri sau transpuneri ale unor date etnografice spre a conserva această lume. El sintetizează ceea ce cu timpul a devenit dominant, impunător, definitoriu, caracteristic. Negru lângă roşu şi alb, pete de culoare în cantităţi diferite reprezintă prin alcătuirile asociative pe suprafaţa pânzei, ceea ce oriunde în lume, privitorul de orice limbă va descoperi că are în faţă un costum popular din Bucovina, aşezat pe trupul sănătos al unei femei. Nu ornamentul este semnificativ, ci concepţia ansamblului este cea care defineşte speficitatea temei reprezentate.

Am vorbit despre portretistica lui Mircea Hrişcă. În aceeaşi zonă a preocupărilor sale se află şi lucrările pe care în mod tradiţional-didactic le vom numi „portrete de grup".

În istoria artei sunt multe exemple prin care o categorie de personaje aparţinând unei caste, asociaţii, grupări sunt pretexte comandate sau simple provocări pentru pictori. Ne vom aminti de lucrări semnate de Franz Hals, sau „Las meninas", de Velazquez, dar şi de „contemporanii mei", de Corneliu Baba. Pictorul sucevean Mircea Hrişcă se opreşte cu

Scanned with OKEN Scanner

sentimentul sincer de simpatie şi admiraţie în faţa unui grup de ţărani bucovineni aflaţi într-un moment de pauză la o nuntă. Ei s-au grupat în faţa maestrului ca la fotograf. Ochiul artistului suplineşte ceea ce descoperă obiectivul aparatului. Deosebirea dintre ochi şi obiectiv este că primul are ca scop reprezentarea grupului ordonată compoziţional după criterii estetice plastice, reţinând ceea ce este expresiv, în vreme ce obiectivul, lipsit de capacitatea de a selecta, va prelua toate amănuntele, multe dintre ele nesemnificative şi disonante pentru unitatea compoziţiei.

Pictorul este atras de sincopele şi cadenţa formelor ovale ale chipurilor reprezentând toate vârstele, în dialog cu geometriile suprafeţelor de gri, negru, alb, ocru. O astfel de compoziţie construită monolitic are un suport structural geometric centrist, sprijinindu-se pe direcţiile diagonale de la baza cadrului, susţinute de ritmicitatea petelor de culoare şi valoare desfăşurate după tramele verticale.

Grupul reprezentat întâmpină privitorul cu bunăvoinţă şi căldură, inducându-i percepţia unei invitaţii ospitaliere, umană şi călduroasă. Artistul tratează scena cu sobrietate, dar nu cu rigiditate. El optează pentru o paletă în care jocul valorilor primează în susţinerea plastică. Culoarea este subordonată acestui joc, temperată şi nezgomotoasă.

În acelaşi registru de interpretare plastică se înscriu peisajele în care habitatul rural se află sub stăpânirea albului unor ierni generoase. Atmosfera de linişte şi timp suspendat, asemănătoare cu cea din unele

Scanned with OKEN Scanner

picturi de Ion Andreescu, o vom descifra în faţa pânzelor cu astfel de subiecte în creaţia artistului sucevean.

În ansamblul creaţiilor sale remarcăm evantaiul larg al unei palete bogate cromatic, al cărei suport compoziţional îl constituie genurile şi subiectele diverse, de la portret la peisaj, de la scenele de gen la compoziţii, de la reprezentările în cheie realistă la suportul ideatic dezvoltat prin abstracţia geometrică şi simbolism.

Meditând la fereastra atelierului, în seri de toamnă ploioasă, asemeni lui Pissarro sau Monet, Mircea Hrişcă este fascinat de jocul luminilor unor vitrine şi reflexele fluidizate ale trecătorilor pe trotuarele invadate de ploaie. Un felinar închide compoziţia în partea stângă a cadrului, amintindu-ne pentru o clipă de tablourile lui Van Gogh în care aştrii luminoşi strălucesc pe cerul ultramarin al nopţii, de cafeneaua luminată în plină noapte, de la Arles sau de salonul cu masa de biliard deasupra căreia atârnă o lampă aprinsă.

Reflectând la creaţia pictorului Mircea Hrişcă, mi-am amintit de compoziţia sa prezentată la examenul de licenţă în 1963 la Cluj. Eu terminasem anul I ca student al maestrului Aurel Ciupe, el absolvea Institutul la clasa maestrului Petre Abrudan. Am fost colegi de studenţie clujeană timp de un an.

Compoziţia sa de diplomă ne-a impresionat pe noi, cei tineri atunci, prin frumuseţea picturii şi a sentimentului de căldură umană ce se degaja, măestria şi profesionalismul redării structurilor materiale ale componentelor reprezentării.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o lojă, la teatru, capitonată în catifea roşie, aflată în semiumbră, o pereche, un bărbat şi o femeie, doi bucovineni îmbrăcaţi în straie populare, cu bundiţe cu blană de dihor, aveau privirile aţintite asupra scenei, concentraţi şi fascinaţi de ceea ce descopereau acolo. Expresia lor, felul în care erau pictate veşmintele celor două personaje, preţiozitatea materialităţii cuceritoare a ansamblului, aminteau de maeştrii picturii europene.

Mi-l amintesc pe Mircea Hrişcă un singuratic care nu se îndura să risipească timpul. În bibliotecă sau în atelier, în drum spre cantină, plecând din pavilionul secţiei de pictură situat în parcul central al Clujului, sau de la „Casa Matei" unde se aflau sălile de curs şi biblioteca Institutului.

Picturile lui Mircea Hrişcă nu sunt îndemânatice reprezentări ale unor secvenţe din realitate. Opera sa, unitară şi complexă, diversă şi discretă în profunzimea ei, reprezintă alături de alţi importanţi artişti ai generaţiei sale, partea unei preţioase prezenţe şi contribuţii la îmbogăţirea patrimoniului naţional şi al celui bucovinean mai ales.

Iaşi
25 martie 2008

Scanned with OKEN Scanner

Meditație la El Greco

- Pictura lui Domenico Theutocopoulos este un continuu joc de lumini şi reflexe întrerupte de umbre fluide. Seamănă cu transparențele curgătoare ale apei cristaline de munte ce curge printre pietre. Aspectul sidefat al luminilor provoacă bucurie şi încântare. Pare că o sursă de lumină asemănătoare unei flăcări ce pâlpâie cu intermitențe, mărindu-se sau micşorându-se, apropiindu-se sau îndepărtându-se, într-o continuă mişcare, este misterioasa sursă generatoare de frumusețe.
- Oamenii săi par din ceară şi totuşi, câtă expresie!
- Pictează pe suporturi cu fondul gri-cald, neutru, care transpar de sub straturi de albastru, tonuri de verde, galben-luminos, negru profund sau roşu-sângeriu, aşternute prin velaturi care amplifică efectul de fluiditate.
- Reducționism linear şi grafic. Totuşi, nervul formelor, limpezimea contrastelor dintre valorile închise şi cele deschise dau compozițiilor sale o foarte solidă prestanță structural-constructivă.
- Alburile au calitățile sidefurilor prețioase. - Umbrele sunt (şi în portrete), griuri neutre, născute din împreunarea negrului cu albul şi tulburate puțin cu roşu.
- În lumină, galbenul firav aminteşte de însoritul Neapole. El dă sens albului, înnobilându-l.

Imagini în anexă - paginile: 409, 410

- Negrul aşternut în glasiuri subțiri, transparente, fără opacități inutile sau străluciri gratuite, are eleganță.

Scanned with OKEN Scanner

- Ecourile artei veneţienilor Tiziano şi Tintoretto sunt rezonante prin frumuseţea şi armonia culorilor. Ele relevă un alt registru tonal pentru a exprima temeritatea gustului pentru mişcare şi racursiuri.
- Peste toate însă, duhul originalităţii picturii lui El Greco este categoric şi incontestabil, el anticipând marile momente ale artei moderne.

Madrid - Prado - 24 martie 1993

Scanned with OKEN Scanner

Îmblânzitoarea de şerpi

Un titlu de tablou menit să provoace imaginaţia privitorului. Autorul lui, Henri Rousseau, zis Vameşul (1844 - 1910) a fost un personaj cu totul special în lumea artistică europeană de la sfârşitul secolului XIX şi primul deceniu al secolului XX. Acest pictor a provocat prin lucrările sale nu numai imaginaţia privitorilor amatori de artă, ci şi a criticilor care, împărţiţi în tabere opuse, unii erau convinşi că au de a face cu un pictor primitiv, naiv, un amator, alţii, că în faţa lor se află un creator de imagini în care, sub aparenta spontaneitate a reprezentării, de fapt se ascunde o îndelungă elaborare şi o mulţime de calcule.

Un funcţionar modest, chiar obscur, la serviciile vamale din Paris, începe să picteze cu asiduitate în jurul vârstei de patruzeci de ani. Naturi moarte şi peisaje erau subiectele predilecte, în care fidelitatea faţă de realitate şi detalii era cu preocupare cultivată. Mai puţin îl interesau relaţiile mai ales spaţiale dintre elementele ce alcătuiau repertoriul şi cu atât mai puţin construcţia cu ajutorul perspectivei a spaţiului tabloului. Vameşul, pentru că din pricina locului de muncă, acest apelativ însoţeşte numele său în istoria artelor, era un autodidact. În 1884 a primit aprobarea de a face copii după tablouri aflate în Luvru şi în alte muzee. Peste doi ani

Imagine în anexă - pagina: 400

Text publicat în „Dacia literară", nr. 6, decembrie 2008

Scanned with OKEN Scanner

expune primele creații personale la Salonul independenților. Lucrările sale nu trec neobservate. Dimpotrivă, de la început stârnesc comentarii răuvoitoare mai ales din partea criticilor și a unei categorii de public mai conservatoare. Impresioniștii însă au fost cei care au înțeles de la început că au în față un pictor care se exprimă și se impune prin originalitate și spirit modern. Pictorii simboliști l-au înțeles și acceptat pentru că mesajele picturilor sale aveau o profundă încărcătură simbolistică.

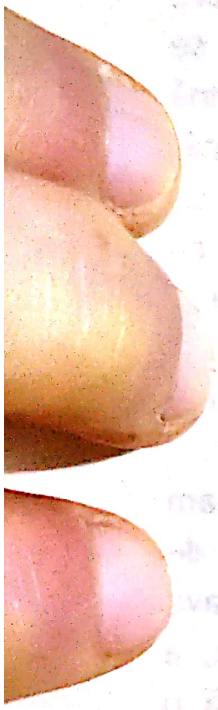
Viziunea sa a provocat interesul și curiozitatea unor intelectuali remarcabili, poeți și scriitori dintre care îl amintim pe Apollinaire, dar și a unor confrați ca Gauguin și tânărul Picasso, care l-au sprijinit în modul în care un pictor are nevoie, și anume confirmând valoarea lui și, prin propria autoritate, impunând-o convingător în fața publicului circumspect.

Printre picturile sale, a căror valoare și importanță au fost confirmate de trecerea timpului, amintim cîteva titluri, ele onorând mari muzee și colecții din lume. Astfel, „Prânzul leului" se află la Muzeul Metropolitan din New York, „Războiul" este în Muzeul Orsay din Paris, „Jungla exotică" aparține colecției Galeriei Naționale din Washington, în timp ce „Grădina Louxembourg. Monumentul lui Chopin" este expusă în Muzeul de artă modernă din Moscova ș.a.

„Îmblânzitoarea de șerpi" despre care am amintit la început se află în colecția Muzeului Orsay din Paris. Tabloul a fost

Scanned with OKEN Scanner

realizat în 1907 şi este pictat în ulei pe pânză, având dimensiunile de 165x180cm. Este o compoziţie amplă care a fost comandată de Contesa de Rose, mama lui Robert Delaunay. Ea susţine că jungla şi întreaga figuraţie şi atmosferă pictate de Rousseau-Vameşul sunt rezultatul relatărilor Contesei despre călătoriile făcute în locuri exotice şi a observaţiilor pictorului asupra plantelor din apartamentul său.



Privind îndelung acest tablou, devenit referenţial pentru pictura modernă europeană de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea, ne vom simţi atraşi de atmosfera misterios liniştitoare, vom fi surprinşi de armonioasa structurare a compoziţiei. Nu calcule geometrice savante vom bănui privind tabloul, cât mai ales surprinzătoarele intuiţii de raporturi şi relaţii între formele elementelor constitutive, caracterul lor şi ordonarea pentru a crea structuri ritmice. Abia într-un final de analiză persistentă privitorul va descifra genialele intuiţii ale prezenţei unei armături geometrice bazată pe principiile armoniei şi echilibrului datorate aplicării secţiunii de aur. Cu destulă uşurinţă un analist va preciza repere ale traseelor prin care părţi ale compoziţiei se află în acel fascinant raport de aur.

Atmosfera tabloului emană asupra privitorului o stare de mister muzical. Ea este susţinută prin claritatea şi realismul reprezentării elementelor ce alcătuiesc repertoriul compoziţiei. Luna, apele unui lac, o pasăre exotică, şerpii treziţi la viaţă de

Scanned with OKEN Scanner

sunetele bănuite ale flautului, încolăcind trupul negru al unei femei cu ochii scânteind asemeni unei pisici în noapte, plante cu frunze lancelate ordonate ritmic ca niște evantaie, flori albastre trezite din amorțeala răcoroasă a întunericului de lumina misterioasă a unei nopți cu cer senin și lună plină. Hățișuri grele cu vegetația verde și grasă par a se înălța opulente dintr-un sol gras și umed într-un dans greoi și leneș spre lumina rece a nopții jilave. Tot ce se întâmplă pe suprafața pânzei înseamnă configurarea unui poem - metaforă plastică, subordonat unei stări muzicale înainte de toate. Forme ondulate contrastează cu orizontale și verticale proporțional repartizate în favoarea primelor. Privitorul se poate gândi la asocierea cu ritmurile unui bolero de Ravel, tensionat și enigmatic.

Fascinat de acest tablou mi-am amintit de inegalabilele inflexiuni de sonorități vocale acoperind mai multe octave ale unei cântărețe peruane, Imma Sumak, a cărei voce persistă în memoria mea după o jumătate de secol.

Am descoperit tabloul târziu, la mulți ani după ce auzisem muzica acelei interprete. Privindu-l, mi-am reamintit-o. O clipă am trăit impresia că pictura și muzica s-au contopit pe suprafața acelei pânze într-o formă unică de interpretare artistică, sincronică, a aceleiași stări metaforice. Privind imaginea, vocea ei, uneori gravă și vibrantă ca sunetele de violoncel, sălbatică ca un țipăt de pasăre care sparge liniștea nopții, înalt și pătrunzător, o aud de fiecare

Scanned with OKEN Scanner

dată. Muzica născută din sunete persistente de fluier, nai, flaut sau voce, depășind ambitusul uman, se transformă într-o simfonie de voci, triluri de păsări, plescăit ale vietăților acvatice care își caută hrana. Fâsâit și sâsâit de șarpe umed și rece, strecurându-se printre plantele grase și verzi, încolăcind trunchiuri de arbori, cameleonându-se printre frunzele și lianele leneșe și grele ce atârnă, așteaptă o atingere pentru ca întregul spațiu să se metamorfozeze în acea unică stare metaforică.

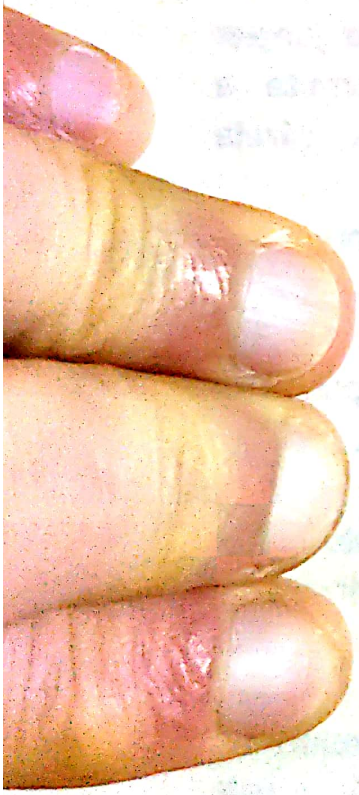
Îmblânzitoarea neagră și misterioasă a ieșit pentru o clipă din adâncurile junglei pentru a revărsa, în liniștea adormită a nopții, sunetele flautului în jurul căruia șarpele rece se încolăcește.

Trezit din mirajul imaginii, privitorul descoperă structuri și geometrii subliniate prin prezența unor marcaje orizontale ale suprafeței lacului, vertical discret punctate de însăși figura îmblânzitoarei sau a florilor albastre în marginea cadrului, fiecare semnalând structurarea spațiului tabloului în părți ale căror raporturi corespund principiilor armonice de aur. Dominanța nuanțelor de verde induce privitorului senzații de liniște și mister. Câteva accente ale unor tonuri de roșu delicat sunt în măsură, prin complementaritate, să aducă verdele la starea vibrant expresivă. Întregul repertoriu de elemente ce alcătuiesc compoziția prin formele și nuanțele ce le definesc caracterul particular, conjugate pentru a configura un ansamblu armonios și echilibrat, gravitează în jurul flautului mânuit de misterioasa figură a

Scanned with OKEN Scanner

îmblânzitoarei de şerpi, marcând totodată orizontalitatea unei imaginare axe mediane a tabloului. O profundă stare estetică percepem când privirea cuprinde compoziţia. Pictura, avem sentimentul, se metamorfozează sub privirea noastră în muzică. Aceasta pare că învăluie timpul şi spaţiul, picurând pacea într-un metaforic segment de eternitate.

mai 2008



Scanned with OKEN Scanner

Ferdinand Hodler (1853-1918) - 90 de ani de la moarte

Răsfoind fugare însemnări din paginile unei mape cu schițe ce mi-a ținut compania în 1991, când expoziția mea de pictură s-a aflat timp de o lună pe simezele Galeriei „Espace Verdain" din Lausanne, mi-am amintit de unele momente și locuri pe care, grație amabilității și generozității unui prieten, le-am putut cunoaște. Astfel, am putut vizita orașul Geneva, Montreux, Sion, Martigny, dar și mica stațiune Divonne, aflată pe granița cu Franța. Aici am admirat un castel elegant, mărturie a unor altfel de vremuri și a unui alt stil de viață. Cazinoul cu sălile sale de jocuri l-am revăzut mai târziu ca loc în care se desfășura acțiunea unui film al cărui protagonist era Burt Lancaster .

La Martigny, situat la poalele munților dominați de masivul St. Bernard, zona arheologică reprezintă obiectivul principal, grupând siturile unei arene de pe vremea romanilor, dar și termele cu izvoare fierbinți ce constrastează cu zăpezile veșnice și ghețurile din vecinătate.

Un loc cu totul special este complexul Fundației Pierre Gianadda, care adăpostește muzeul arheologic galo-roman, muzeul automobilului cu peste cincizeci de vehicule fabricate între 1897-1939 de cei mai importanți producători. Spații speciale găzduiesc temporar concerte, spectacole de teatru și expoziții de artă. Am văzut la momentul respectiv o mare expoziție Marc

Imagini în anexă - paginile: 401, 402

Scanned with OKEN Scanner

Chagall cu lucrări originale, cele mai importante şi pe care le cunoşteam doar din reproducerile în albumele de artă.

În parcul ce înconjoară clădirile Fundaţiei, este un veritabil şi valoros muzeu în aer liber, cu lucrări de sculptură semnate de Giacometti, Arp, Miró, Penalba, Segal, dar şi Brâncuşi. Sculptorul român este reprezentat prin lucrarea „Marele cocoş".

Volumetriile monumentale din piatră, metal şi altfel de materiale, se relevă spectaculos prin dialogul cu formele angulare ale munţilor. Ei sunt expresive fundaluri, nuanţate de la alb strălucitor la albastru verzui, glacial. Tonurile de brun, ocru, gri sau ruginii ale sculpturilor evidenţiază cu pregnanţă vivacitatea formelor şi volumelor.

Sculptura lui Brâncuşi, „Marele cocoş", înaltă de câţiva metri, realizată din oţel inoxidabil, ţâşneşte oblic în spaţiu, concurând optic piscul glacial Sant Bernard. Privirea este preluată cu repeziciune prin sugestia provocată de ritmica în trepte a abstracţiei geometrice ce reprezintă creasta cocoşului acompaniată de vectoriala direcţie ascendentă a formei întregului volum. Pare o rachetă propulsată cu viteză cosmică. Spectatorul o descoperă în clipa în care privirea lui s-a oprit asupra lucrării. În faţa niciunei alte lucrări de sculptură nu am trăit o astfel de senzaţie. Ne-am obişnuit să percepem sculpturile prin statica lor gravitaţională ca obiecte „bine aşezate", stabile. Ideea de mişcare se naşte sugestiv prin ritmarea părţilor volumetrice componente, poziţionarea spaţială şi relaţia

Scanned with OKEN Scanner

lor interdependentă. În cazul „Marelui cocoş" brâncuşian, mişcarea devine explozivă; percepem ideea de viteză, drum spre spaţiul celest necunoscut. Argintiul metalului se îngemănează cu alburile glaciale ale munţilor, armonizându-se perfect.

În expoziţia permanentă a muzeului am admirat câteva lucrări şi proiecte ale pictorului elveţian Ferdinand Hodler. Numele acestui artist îmi era fixat în memorie de la cursurile de istoria artei. Curiozitatea s-a manifestat prin dorinţa de a aprofunda documentarea asupra tematicii operei, a frescelor sale cu subiecte legate de evoluţia istorică a Confederaţiei Helvetice. Anul acesta, 2008, se împlinesc 90 de ani de la moartea pictorului.

Ferdinand Hodler s-a născut în apropiere de Berna la 14 martie 1853, şi-a făcut studiile la Şcoala de arte din Geneva, profesor fiindu-i Barthelemy Menu. El este considerat pictorul naţional al Elveţiei. Epopeea istoriei acestui stat etalon al democraţiei, este reprezentată prin frescele sale. Hodler s-a sfârşit din viaţă la 19 mai 1918, în apartamentul său din Geneva, situat pe cheiul Mont Blanc. Pe şevalet la acel moment se afla o pânză pe care, într-un peisaj neterminat, domina imaginea vârfului Mont Blanc. Lucrarea respectivă este vizibilă în muzeul de artă şi istorie din Geneva.

Ferdinand Hodler este considerat pictorul istoriei Elveţiei. El a fost principalul artist recunoscut în întreaga Europă, făcând astfel posibilă, prin opera sa, intrarea Elveţiei în circuitul artei universale o dată cu

Scanned with OKEN Scanner

începutul secolului XX.

Considerat un pictor monumental „freschist înnăscut", după părerile istoricilor de artă, el este cel care reprezintă prin imagini plastice idealurile statului elvețian.

De la recomandarea făcută de Corot pentru lucrul în plein-air, expresionismul culorilor la Van Gogh sau realismul lui Courbet, la simbolismul în arta lui Gauguin și până la impresionismul lui Monet și Sisley, apropiindu-se de viziunea de tip Art Nouveau a lui Eugene Grasset, putem spune, analizând opera, că pictorul Ferdinand Hodler și-a edificat propriul limbaj al exprimării plastice, original, funcțional și în deplină acordare cu idealul conținutului acesteia. El captează și asimilează principalele curente ale picturii timpului său într-un stil și viziune personală benefică.

„Freschist înnăscut" , elaborează un stil monumental care, după cel cunoscut al lui Puvis de Chavannes, nu este echivalat, în generația sa, decât de creațiile murale ale contemporanilor Gustave Klimt sau Edvard Munch.

Ceea ce constituie elementul cel mai evident, propriu concepției artei hodleriene se deduce din propriile cuvinte: „Ceea ce unește oamenii este mult mai mare și mai puternic decât ceea ce îi dezbină". Aceste cuvinte stau la baza principiilor sale estetice și sunt într-o consonanță profundă cu existența semnificantă a spiritului helvetic, istoria și democrația statului elvețian.

Hodler argumentează cu prisosință, prin întreaga sa operă, sensurile democrației

Scanned with OKEN Scanner

elveţiene, fiind, cum am spus, considerat ilustratorul istoriei naţionale.

De la figura mitică a lui Wilhelm Tell, arhetipul libertăţii şi independenţei sau Ulli Rotach, la celelalte personalităţi istorice implicate în fapte şi momente de cumpănă, relevante pentru istoria ţării Cantoanelor, din Evul Mediu până la Primul Război Mondial, se regăsesc reprezentate în fresce monumentale, compoziţii ample, proiecte, studii şi desene. Hodler a reprezentat fapte, personaje istorice şi legendare. Arta sa se defineşte prin bogăţie inventivă, rezultat al asimilării conceptelor artei moderne, prin vigoare stilistică relevată de forţa personalităţii sale, dar, în acelaşi timp, prin caracterul ei de artă oficială naţională datorată conţinutului.

Hodler aparţine generaţiei care a crescut în spiritul vechilor confederaţii a cantoanelor reunite într-un stat federal modern după 1848. În esenţă, el evocă trecutul legendar privind spre viitor, iubind spaţiul geografic şi peisajul atât de variat şi spectaculos al ţării sale.

În compoziţia „Bătălia de la Sempach - 1386" - proiectul fiind realizat în 1897 - pictorul ilustrează eroismul lui Winkelried, personaj legendar, care a condus luptătorii la victoria celor opt Cantoane Confederale împotriva trupelor austriece, soldată cu moartea lui Leopold al III-lea de Habsburg. De asemenea, în compoziţia „Retragerea lui Marignan - 1515" este reprezentat un moment istoric deosebit. Marignan, personaj devenit simbol, s-a aflat, prin gestul său, la originea fundamentării morale şi spirituale, de

Scanned with OKEN Scanner

principiu, necesare pentru neutralitatea Elveției. Atitudinea de renunțare de fapt în mod simbolic a consolidat principiul neutralității pe baza căruia s-a edificat de-a lungul secolelor politica statului cantoanelor, devenind un model al democrației. Compoziția este pictată în ulei pe suport de pânză și se află în colecția Muzeului de artă din Zürich.

Parcurgând succinta biografie artistică a lui Ferdinand Hodler, se naşte inevitabil o întrebare retorică asupra valorii estetice a creațiilor unui artist în raport cu dezideratele timpului său şi ale istoriei poporului căruia îi aparține, asupra mesajului şi conținutului operei de artă şi mai ales cu referire la rolul acesteia în contextul moral patriotic ce definește statutul țării şi națiunii sale, prin comparație cu civilizația şi cultura celorlalte popoare.

februarie 2008

Scanned with OKEN Scanner

Însemnări de lectură şi evenimente

Scanned with OKEN Scanner

O carte mult aşteptată

Pentru mulţi dintre oameni, a petrece un răstimp într-o librărie înseamnă de fapt un prilej complementar de instrucţie şi informare, înseamnă împlinirea unei nemărturisite dorinţe de a se bucura în tihnă, mai ales moralmente. Rafturile ce se află în aceste nepreţuite locaşuri, privite, din nefericire, de majoritatea cetăţenilor cu neutralitate şi indiferenţă, oferă celor care le frecventează, multiple şi mereu nebănuite surprize. Sunt surprize numaidecât plăcute prin aspectul comercial-grafic, îndeobşte expresie a bunului gust, dar mai ales, pot fi de multe ori deosebite prin ceea ce coperţile cărţilor, pentru că despre ele vorbim, ascund în paginile din interior. Cineva spunea, pe bună dreptate, despre cărţile bune că ele se recunosc după miros. Dincolo de motivaţia tehnico-materială a acestei calităţi, există una mult mai profundă, care, în faţa unui versat iubitor de carte, înseamnă în mod convingător, o provocare. În faţa abundenţei de titluri, volume, edituri, este aproape un noroc să nimereşti, fără o temeinică informare prealabilă, cartea care, visată şi dorită pentru conţinutul ei, răspunde, după o îndelungată aşteptare şi perseverentă explorare, curiozităţii îndreptăţită prin preocupările profesionale, didactice sau de ordin strict intelectual colateral.

O astfel de carte, necesară şi mult aşteptată, este cea concepută de distinsul pictor şi reputat profesor al Universităţii Naţionale de Artă din Bucureşti, Ion Stendl, cu titlul

Scanned with OKEN Scanner

„DESENUL", apărută la Editura „Semne" din capitală, în luna iulie 2004. În literatura de specialitate, care prin conținut circumscrie domeniul Artelor Vizuale, cartea lui Ion Stendl este unică prin complexitatea conținutului. Mai putem semnala și alte câteva cărți la fel de remarcabile, al căror conținut este de asemenea deosebit pentru istoriografia de artă românească, despre care însă ne vom pronunța detaliat cu alt prilej.

Volumul la care facem referire are 240 de pagini și este structurat în 7 capitole. Titlul general „DESENUL" este susținut prin precizările din subtitlu: Estetica. Suporturi. Materiale, toate privite de autor ca „O paralelă între Renaștere și secolul XX". Lectura atentă a titlului cărții orientează cititorul asupra modului în care autorul a selectat și structurat imensul material existent în istoria artelor. Cercetarea a fost minuțioasă și perseverentă, apelând la surse care nu sunt pentru oricine accesibile. Trecerea în revistă a listei bibliografice, ce ocupă aproape patru pagini este în măsură să atragă atenția asupra temeiniciei cu care Ion Stendl abordează problemele Desenului, privindu-le în multiplicitatea și diversitatea lor. El le prezintă din punct de vedere artistic, dar și sugerând funcțiile desenului ca mijloc de comunicare interumană, intraprofesională sau socială. Aria de cuprindere a cercetării este extrem de largă, ea scoțând la lumină aspecte începând cu Comuna Primitivă, până la conceptele sfârșitului de secol XX. Reținem însă că autorul insistă îndeosebi, așa cum anunță prin subtitlul lucrării, asupra unei „Paralele între Renaștere și secolul XX".

Scanned with OKEN Scanner

Selecţia comentariilor şi concepţiilor exprimate în diferite epoci, a materialului ilustrativ şi articularea acestora într-o logică cursivă şi coerentă prin exprimarea propriilor opinii, fac ca în ansamblu cartea să fie distinct personalizată şi integrată printr-un frumos şi armonic acordaj cu creaţia plastică a pictorului Ion Stendl. Informaţiile conţinute de capitolele cărţii nu sunt binevenite doar pentru practicieni, fie elevi, studenţi sau artişti profesionişti sau amatori. Ele pot satisface curiozitatea unui istoric, dar şi cea a unui economist, a unui filosof dar şi a unui inginer, şi a oricărei persoane dornică de a afla secrete despre lucruri de fapt cunoscute de când lumea. Cine nu doreşte să afle câteva lucruri despre cum a apărut scrierea; despre suporturi şi modul de pregătire a papirusului, pergamentului sau a hârtiei, de exemplu?

Materialele folosite de-a lungul veacurilor pentru desen sunt prezentate în raport cu timpul şi posibilităţile tehnice ale apariţiei lor, fapt care în cele din urmă a determinat aspectul stilistic pentru desenele realizate de artişti în epocile respective, cu accent asupra Renaşterii, barocului sau momentelor revelatoare ale secolului XX. Desenul şi-a cucerit, mai ales în ultimul secol, o anume autonomie, putând fi considerat o artă în sine alături de pictură, sculptură sau alte forme de manifestare vizual-artistică. Această idee este elocvent evidenţiată de autor prin prezentarea separată a unor personalităţi care au consacrat desenului, în contextul propriei opere, un capitol special. Astfel, întâlnim prezentarea concepţiei despre desen, bogat

Scanned with OKEN Scanner

ilustrată prin schițele și desenele lui Michelangelo, Leonardo da Vinci, a lui Rembrandt, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Degas, Rodin, dar și cele semnate de Picasso, Matisse, Dali, Egon Schiele, precum și unele ale căror autori sunt: Th. Pallady, C. Ressu sau C. Baba. Distingem sublinierea unor orientări în arta secolului XX cum sunt: taşismul și gestualismul prin intermediul desenului sau estetica lui Joseph Beuys alături de conceptele suprarealismului și ale realismului fantastic exprimate, printre alții, prin arta lui Vasile Kazar sau Octav Grigorescu. Nu lipsesc din paginile cărții prezentările unor viziuni moderne ale imaginii umane și realității deformate în sens expresiv, vizibile prin desenele lui Giacometti, Henry Moore sau Valerio Adami. Exprimări de tip scenografico-spațial specifice modului cunoscut sub denumirea de „instalații" sunt prezentate prin comentarii succinte asupra artei lui Christo și Jean Lecoultre.

Concluziile din finalul cărții sunt în măsură, prin claritatea lor, să convingă cititorul de utilitatea cunoașterii, fie și la nivel informativ, asupra faptului că „desenul de la Renaştere și până la sfârșitul secolului XX, a rămas cu atributele sale de început, ca prima posibilitate, cea mai la îndemână de a nota prima idee" și că: „După producția cunoscută până în prezent și multitudinea domeniilor în care și-a găsit întrebuințarea, putem sublinia că secolul XX a fost și un secol al desenului", Stendl Ion - „Desenul" - Editura „Semne" - București, 2004, pag.237.

ianuarie 2006

Scanned with OKEN Scanner

Un posibil baroc românesc al artelor vizuale

Editura „Cronica" oferă publicului, prin seria „Sinteze culturale", de această dată sub semnătura remarcabilului profesor universitar doctor Gheorghe Macarie, o carte al cărei titlu, „Barocul artă şi mentalitate în Moldova epocii lui Vasile Lupu" poate surprinde cititorul care se vrea, în general, racordat prin preocupările sale doar la nevoile culturale europene moderne şi mai ales de actualitate. Cartea la care ne referim mi se pare mult mai importantă şi binevenită, chiar necesară, mai ales prin faptul că, referindu-se la o epocă de remarcabilă înflorire culturală pentru provincia Moldovei, la acea vreme, dar nu numai, reprezintă o reală tentativă de clarificare şi punere în valoare a europenismului cultural al acelei perioade. Ne referim la dimensiunile barocului definit în mai multe feluri prin componentele sale din domeniul artelor vizuale, al arhitecturii, muzicii şi literaturii. Se pare că ceea ce cu mai multe decenii în urmă constituia corespondentul stilistic şi de conţinut prin preceptele estetice instituite de importanţi exegeţi, este depăşit de idei noi care, nerespectând „canoanele", au făcut posibilă iluminarea unor faţete mai puţin vizibile ale aceluiaşi cristal, cum am putea considera barocul, ca epocă stilistică în ansamblul său.

Autorul cărţii, plecând de la o temeinică şi doctă documentare, propune unele puncte de vedere noi şi personale în interpretarea artei şi arhitecturii din Epoca lui Vasile Lupu, având drept ţintă o mai limpede lămurire a definiţiei

Scanned with OKEN Scanner

barocului, luând ca exemplu faptul că Eugenio d'Ors în concepția sa a ajuns la concluzia că există 20 de tipuri de baroc. Ele se definesc mai ales prin originea lor națională: barocul diferențiat al popoarelor slave sau barocul polonez, al Croației catolice etc.

Astfel, de aici pornind, secolul XVII al Principatelor românești, Moldova și Țara Românească, este al barocului specific prin asimilarea elementelor de contagiune prin transfer sau imitație și grefate într-o fericită mixtiune cu cele autohton-originale, traduse printr-un limbaj artistic de remarcabilă strălucire care le aureolează.

O sumară analiză a structurii cărții evidențiază de la bun început temeinicia cercetării efectuate de autor și preocupările sale de a delimita Barocul de factură est-europeană cu nuanțele distincte ale specificității zonale românești privite în contextul evoluției stilului la nivelului Europei. Astfel, într-un capitol intitulat „Preliminarii la baroc" sunt creionate dimensiunile barocului „unitar în neunitatea sa, primul curent artistic internațional" ca fiind, prin formele sale de manifestare, expresia unei „incontestabile vocații a universalității" (pag.22).

Lămuritor este cel de al doilea capitol, „Un posibil baroc românesc al artelor vizuale", unde, recurgând la analiza punctelor de vedere ale unor redutabili autori, se propune definirea elementelor componente specifice, care au de fapt rostul de a prezenta cititorului, bazându-se pe documente certificate, configurația unui stil care, susținut în perioada lui Vasile Lupu prin toate segmentele vieții artistice, de curte sau

Scanned with OKEN Scanner

sociale şi a formelor create, aparţin barocului şi reprezintă o întregire a patrimoniului cultural artistic european.

Urmează apoi capitolele despre „Arhitectura", „Sculptura decorativă", „Orfevrerie" şi „Broderia religioasă", în care detaliat, autorul evidenţiază ceea ce este semnificativ pentru fiecare dintre segmentele amintite. Ele sunt susţinute prin comentarii şi o atentă documentare la obiect, astfel încât cititorul preocupat de cunoaşterea artei şi istoriei noastre va avea bucuria aflării răspunsurilor la multe dintre întrebările pe care şi le pune. Prezentările sunt însoţite de detalii semnificative grefate pe sinteze a căror claritate este remarcabilă.

Autorul studiului rezervă un amplu spaţiu monumentului unicat care este mănăstirea „Trei Ierarhi" din Iaşi, realizat în epoca lui Vasile Lupu şi devenit emblematic pentru acele vremuri, dar şi pentru cultura şi arta naţiunii române, cu timpul. Sunt analizate cu minuţiozitate cele mai diverse aspecte ale monumentului, începând cu arhitectura şi insistând mai ales cu prezentarea celor 27 de bandouri ornamentale sculpturale ce îmbrăţişează edificiul de la bază până la cornişă. El se opreşte asupra surselor, a simbolisticii, a modului în care se interferează elementele autohtone cu cele provenite din arta armeană sau islamică printr-o fericită armonizare.

Spre exemplu, în paginile cărţii sunt atent prezentate motivele decorative din sculptură, dar analizate din punctul de vedere al simbolismului lor, cum sunt referirile la motivul „solar", „arborele vieţii", cel al „florilor" şi integrarea lor în ansamblul arhitectonic. De

Scanned with OKEN Scanner

asemenea, temele broderiilor, a veşmintelor de cult, originile şi influenţele care le-au definit sunt privite în context alături de elementele de proveniență locală.

Imaginile ilustrative care însoțesc textul din nefericire nu au cea mai bună calitate. Poate o fotografiere mai atentă sau o decalcare a geometriei acelor elemente printr-un desen poate mai tehnic şi cu o paginare mai îngrijită în relația cu textul, ar fi fost în favoarea demersului.

Punctele de vedere înrădăcinate mai ales prin pretinsul monopol al barocului italian au fost serios zdruncinate prin exegezele moderne. În această sintagmă se înscrie şi opinia autorului acestei cărți.

De asemenea, în textul volumului este subliniat accentul pe organicitatea sintezei orient-occident din epoca brâncovenească, într-o evidentă diferențiere a acestor poli priviți în vremea lui Vasile Lupu.

Considerăm acest amplu studiu ca o carte de referință pentru istoria artei româneşti, pe care, la acest moment al apariției, putem să o considerăm a fi un prețios adaos la cercetarea din domeniul respectiv cu referire la o atât de strălucitoare epocă pentru cultura şi identitatea noastră națională asupra căreia, deocamdată, din ce în ce mai puțini conaționali se apropie, ei fiind preocupați cu grabă de a deveni „moderni" şi „europeni" cu orice preț. Meritul autorului se cuvine a fi subliniat şi datorită relevării faptului că prin cultura şi arta noastră facem dintotdeauna parte din Europa.

mai 2006, Iaşi

Scanned with OKEN Scanner

Doamna acuarelei româneşti - Iulia Hălăucescu

După alte câteva apariţii editoriale cu totul remarcabile, al căror conţinut este în totalitate legat de domeniul artelor vizuale, adevărate evenimente pentru Iaşi, avem acum fericitul prilej de a ne bucura de albumul Iulia Hălăucescu, al cărui autor este scriitorul Grigore Ilisei. Lucrarea a fost publicată prin „Princeps Edit", al cărei director este Doamna Filomela Corbu şi susţinută material prin participarea a numeroşi sponsori din Piatra Neamţ mai ales.

Titlul cărţii, „Iulia Hălăucescu - O încercare de efigie", este sugestiv şi lasă deschis câmpul evaluărilor în perspectiva timpului. Prin precizarea din subtitlu se propune fără echivoc aşezarea operei şi a autoarei, remarcabila pictoriţă Iulia Hălăucescu în panteonul picturii româneşti feminine. Este suficient să rememorăm nume ca Mihaela Rădulescu, Micaela Eleutheriade, Vanda Sachelarie-Vladimirescu, Margareta Sterian, Nutzi Acontz, Elena Popeea uitată pe nedrept, sau Olga Greceanu, Milița Petraşcu şi alte personalităţi, mult mai multe din generaţiile mai tinere, pentru a ne convinge încă o dată că Iulia Hălăucescu este una dintre cele al cărei prestigiu, mai ales prin valoarea operei, se situează în această elită a picturii româneşti.

Cuvântul „efigie" ales pentru a sublinia titlul, de către autorul albumului, scriitorul Grigore Ilisei, are în rezonanţa sa semantică interioară o încărcătură mult mai complexă decât sinonimele sale „imagine", „chip", „arătare" şi

Imagini în anexă - pagina: 411

Scanned with OKEN Scanner

este cum nu se poate mai potrivit pentru a sublinia într-un mod sugestiv ceea ce în totalitate se propune iubitorului de pictură prin paginile din care este alcătuit.

Autorul cărții se dezvăluie încă o dată ca un discret dar împătimit iubitor de pictură, manifestându-și predilect atașamentul față de arta unor maeștri a căror operă recunoscută ca având o certă valoare, a rămas, în general, mai puțin observată de către public și în fața criticii de artă, uneori pe nedrept staționând în zona semiumbrelor uitării. Mă gândesc la Călin Alupi, printre altele și fost profesor al Doamnei Iulia Hălăucescu, la Academia de Arte din Iași. Grigore Ilisei, cu discreția ce-l caracterizează, cu delicatețe și perseverență totodată, este preocupat de reabilitarea în fața posterității a unor artiști din generațiile care aparțin, ca perioadă de formare, timpurilor interbelice, când maeștri ca Ștefan Dimitrescu și Nicolae Tonitza au dat strălucire Academiei ieșene. El pune în lumină, cu talentul și sensibilitatea verbului și imaginii construită prin cuvinte, într-un mod miraculos, numele și creația, de această dată, a Distinsei Doamne Iulia Hălăucescu. O face prin substanța gândurilor și comentariilor care, din paginile acestui album, se adresează spiritului îndeosebi, și mai puțin prin folosirea cu emfază zgomotoasă și retorică a unor clișee pentru prezentarea operei artistei, devenită, această artistă, de multă vreme, un valoros bun al patrimoniului național în domeniul picturii.

Același autor a realizat albumul-catalog „Călin Alupi" - Editura Omnia - 1996, apoi albumul-catalog „Iulia Hălăucescu" - Editura A '92 - 1999, iar în cele din urmă această elegantă,

Scanned with OKEN Scanner

sobră şi complexă lucrare despre personalitatea şi opera aceliaşi distinse şi distincte Doamne.

În locul unei introduceri, cum se obişnuieşte, artista însăşi ne deschide fereastra sufletului său printr-un fel de confesiune sub titlul „Acuarela, fluiditate tehnică". Este în acest text, bine documentat, o convingătoare pledoarie asupra tehnicii acuarelei privită în raport cu evoluţia ei în timp, dar şi exprimarea cu convingere şi devoţiune a propriei pasiuni pentru acest gen şi unii pictori care l-au practicat. Cititorul primeşte preţioase informaţii extrase cu probitate profesională prin observaţii personale asupra lucrărilor întâlnite în marile muzee şi expoziţii din Europa sau din orient. Autoarea textului, care nu este altcineva decât Iulia Hălăucescu, cum am spus, integrează în pledoaria sa date semnificative cu referire la perimetrul artei româneşti prin marcarea evoluţiei genului începând cu secolul XIX până în contemporaneitate. Cu înţelegerea practicianului ne prezintă virtuţile tehnicii acuarelei condiţionate de calitatea pigmenţilor şi a suportului, mai ales cel al hârtiei. Felul în care sunt prezentate aceste informaţii este încă o dovadă despre cât de pasionată şi fermecată este Doamna Iulia Hălăucescu pentru tehnica acuarelei, alegând-o cu predilecţie dintre celelalte, considerând-o cea mai potrivită pentru a se exprima. Ea nu ia în seamă părerea generală că materialele şi tehnica acuarelei sunt catalogate ca fiind fragile şi minore. Ele sunt mijloacele tehnice şi materiale cele mai potrivite, ceea ce este mult mai important, pentru a-şi dura opera.

Dacă ne gândim la Călin Alupi, ne vom aminti că pictorul a fost atras într-un mod cu totul

Scanned with OKEN Scanner

special de tehnica pastelului, considerată de asemenea minoră, asemeni celei a acuarelei.

Pentru un pictor adevărat nu există tehnici fragile şi minore. Există doar tehnici pe care le foloseşte în cel mai potrivit mod pentru a se exprima pe sine.

Aşezarea în context a numelui marelui pictor englez Turner ca un reper, cu atente şi subtile referiri mai ales asupra tehnicii acuarelei ca mijloc de exprimare plastică, comportă în conţinut, înainte de alte aspecte, cel al luminii, al fluidităţii, al transparenţelor miraculoase. Turner este deschizător al orizonturilor din care impresionismul se va ivi miraculos nu peste multe decenii după el.

Cu acest eseu al artistei aşezat în primele pagini, deschidem albumul. Este acest eseu o elegantă şi generoasă invitaţie pentru a percepe opera aşezată prin reproduceri în paginile următoare ca pe o simeză la îndemâna fiecărui iubitor de artă autentică.

Un capitol sugestiv intitulat „Portret poliedric" propune vizitatorului şi cititorului un succint parcurs esenţial al artistei, marcat prin surprinzătoare imagini ale pictoriţei începând cu o delicată fotografie de la vârsta de doi ani, copil însoţit în primul plan al cadrului de un buchet de flori aşezate într-o oală care la prima vedere, pentru ochiul versat, pare o trimitere imaginară spre un model care oricând ne-am putea închipui că ar fi putut fi aşezat cu gingăşie de Luchian însuşi spre a fi imortalizat. Imaginea pare a fi premonitorie şi simbolică pentru destinul care urma să se împlinească, al nevinovatei fiinţe aşezată cuminte în faţa obiectivului fotografic.

În paginile ce se succed aflăm cine au fost

Scanned with OKEN Scanner

şi cum arătau strămoşii, părinţii şi artista însăşi în momente diferite ale vieţii sale, în atelier sau în faţa motivului, alături de prieteni sau confraţi şi însoţită cu fidelitate de soţul său, înger păzitor pentru întreaga viaţă, în locuri diferite din ţară sau de aiurea.

Informaţia cu caracter documentar este însoţită de imagine şi veşmântul vibrant, emoţionant şi provocator al cuvintelor scriitorului Grigore Ilisei: „Rapsod al ţinutului său natal. Desigur, Iulia Hălăucescu, căreia Dumnezeu i-a sortit demonul călătoriei, a umblat prin multe locuri din lume, unde nu doar a privit, ci şi a zugrăvit, adică a plăsmuit propriile sale viziuni despre acele locuri, cu uneltele şi mijloacele ce-i sunt proprii, constituind expresia sa predilectă. Transpunerile ei, potrivit sunetului propriu al artei sale, n-au fost fotografice sau vădit calofile, în sensul dedării plăcerii desenului şi culorii fără măsură, ci desluşitoare ale esenţelor, dezghiocătoare de straturi, de învelişuri ce ascund miezul" (pag.14).

Este prezentată descendenţa artistei, care confirmă eşafodajul pe care destinul a favorizat configuraţia personalităţii sale care: „A fost un transfer genetic. S-a petrecut, de bună seamă fără ştirea ei, la acele vârste când nici nu conştientizezi foarte bine aceste lucruri", când, spune Grigore Ilisei, „Ne încărcăm cu darurile şi de păcatele celor care ne-au premers şi ne asemănăm, uneori până la identificare cu cei în mijlocul cărora ne-a fost hărăzit să ne naştem şi să creştem" (idem pag.15).

Formarea artistei, după diverse căutări, ale unor opţiuni profesionale printre care şi elevatul domeniu al filosofiei, s-a produs în cele

Scanned with OKEN Scanner

din urmă, grație, printre altele, întâlnirii cu profesorul Rudolf Schweitzer-Cumpănă, care a stimulat cu blândețe și înțelepciune înțelegerea „cu logica dreaptă a lucrurilor, cu puterea de sinteză, măsura și bunul simț al gândirii" a acelor porniri latente ce s-au manifestat de timpuriu prin nevoia de a se exprima prin forța formelor și a culorilor. Urmează apoi întâlnirea providențială cu inegalabilul pictor Corneliu Baba care, văzându-i lucrările, o incită să urmeze studiile Academiei de Arte Frumoase din Iași, încă existentă, înainte ca tăvălugul proletcultismului să o desființeze. Aici artista va aprofunda ceea ce primul profesor amintit i-a dăruit cu generozitate.

Dintre toate, artista a ales să se exprime prin tehnica acuarelei, însușindu-și-o și stăpânind-o cu măestrie de-a lungul întregii vieți, constituindu-și o operă solidă, perenă, care pe bună dreptate i-a adus blazonul de „Doamnă a acuarelei românești."

Stau mărturie, spre exemplu, în acest sens lucrări reproduse în album ca: „Autoportretul" realizat în 1946, încă înainte de începerea studiilor la Academia ieșeană.

Biografia Iuliei Hălăucescu este privită de autorul albumului într-o relaționare nu comparativă, ci mai degrabă companionaj cu selectivele nume de acuarelişti români, dintre care nu lipsesc cele ale lui Ion Murariu, Simona Vasiliu-Chintila, prietena artistei sau cele ale lui C-tin Radinschi, Adrian Podoleanu sau Mihai Cămăruț. Autorul studiului monografic în continuare comentează cu profundă înțelegere a mecanismului misterios al nașterii operei de artă, repertoriul tematic asupra căruia pictorița s-a oprit cu predilecție de-a lungul vieții. Acest

Scanned with OKEN Scanner

repertoriu cuprinde peisaje şi note de călătorie prezentate în capitolul „Despre experienţe şi tehnici", apoi marea iubire, fascinantul univers al florilor comentat în paginile al căror titlu este: „Iulia Hălăucescu şi fiinţa florilor."

Urmează etalarea momentelor semnificative prin care destinul artistei s-a împlinit, în subcapitolul „Noi tuşe la un portet în timp", pentru ca efigia să fie întregită prin prezentarea norocoaselor momente prin care oamenii de bine şi autorităţile din oraşul Bicaz şi din Tarcău, locul de naştere al Iuliei Hălăucescu, „cu gândul la durată" să aureoleze personalitatea şi opera sa, pentru ca generaţiile viitoare să se bucure de aceste daruri ale artei româneşti, prin amenajarea Casei memoriale şi a unui muzeu.

Autorul cărţii încheie capitolul sintetizând, prin cuvinte simple, că a făcut „Portretul poliedric care a convertit talentul de netăgăduit într-o expresie personală inconfundabilă. Opera ei poartă sigiliul puternicii sale personalităţi cu un loc distinct în artele româneşti".

Paginile următoare ale albumului cuprind ample referiri la opera Iuliei Hălăucescu, exprimate în timp şi publicate, ale unor critici şi istorici de artă cu totul remarcabili, dintre care amintim pe Amelia Pavel, Dan Grigorescu, Cornel Radu-Constantinescu, Mircea Deac. Reproducerile după lucrări, de o calitate foarte bună, propun cititorului un parcurs de percepere muzeistică retrospectivă, exprimată prin acest modern mod care poate fi considerat un album de artă. Ele sunt însoţite de citate extrase din cronici plastice semnate de Ion Frunzetti, Petru Comarnescu, Claudiu Paradais, Aurel Leon, Lucian Strochi, Virgil Mocanu, Ion Parhon, George Popa, Radu Bogdan,

Scanned with OKEN Scanner

Horia Horşia, Daniel Corbu, Valentin Ciucă ş.a. La finalul albumului, cele nouă pagini ale listei bibliografice sunt edificatoare şi impresionante pentru a propune cititorului mai puţin informat faptul că sinteza asupra creaţiei artistei perceptibilă prin textele şi reproducerile după lucrări din album, reprezintă o serioasă invitaţie pentru a pătrunde în universul bogat şi variat al unei opere ample, construită şi consolidată pe parcursul unei vieţi închinată, cu pasiune şi totală dăruire, picturii.

Cartea se încheie cu catalogul lucrărilor reproduse, întocmit după regulile ştiinţifice muzeale şi textul tradus în limba engleză, făcând-o accesibilă şi altor iubitori de artă românească şi mai ales de pictura în acuarelă, decât cei vorbitori de limbă română.

Consider o reuşită editorială acest album, prin conţinutul său, prin eleganţa şi sobrietatea ţinutei grafice şi prin calitatea tiparului care, toate împreună, înseamnă un meritat gest de omagiere a uneia dintre cele mai remarcabile pictoriţe, o adevărată „Doamnă a acuarelei româneşti".

mai 2006
Iaşi
(a apărut în revista „Cronica" din mai 2006)

Scanned with OKEN Scanner

Un secol de arte frumoase în Bucovina

În miraculosul spaţiu al nemaiîntâlnitelor, prin preţiozitatea lor, perle de arhitectură din Ţara Bucovinei, ca o mană cerească, un nepreţuit act de cultură, în care imaginea este îngemănată cuvintelor, s-a alăturat frumuseţilor de pe zidurilor mănăstirilor, preţioaselor icoane şi ceasloave, broderiilor firave şi celorlalte obiecte de cult şi de artă, care încântă privirea călătorului prin iluminări cu străluciri de aur şi perle, tăcut aflate în ocniţe stăpânite de tihna semiumbrelor. Este vorba despre apariţia albumului enciclopedic de excepţie, intitulat: „Un secol de arte frumoase în Bucovina", a distinsului critic de artă Valentin Ciucă.

Valoroasa Enciclopedie apare într-un moment anume parcă pentru a arăta lumii conexiunea forţei creatoare a celor trecuţi cu energiile artiştilor contemporani şi care împreună, în timp, au înnobilat, prin imagini plastice, tărâmul binecuvântat prin frumuseţe naturală şi destoinicia oamenilor, acest fragment de Românie.

În prefaţa albumului, cuvintele academicianului Răzvan Theodorescu sunt expresia sintetică despre aceste locuri: „Bucovina este nu atât un tărâm al artelor vechi, ceea ce, exprimat astfel, a devenit aproape un truism, cât mai ales un pământ născător de armonie perpetuă". Ea este ca un puternic braţ al balanţei care ţine în echilibru, prin concentraţia de frumuseţe, spiritualitatea ţării prin durata şi valoarea ei.

Scanned with OKEN Scanner

Un reper, totdeauna pozitiv, Bucovina este etalonul care oricând şi oriunde poate constitui un argument convingător asupra seriozităţii şi durabilităţii acestui popor, cu istoria lui frământată, confuză şi deseori contradictorie. Parte a Ţării, râvnită, sedusă şi nu o dată disprețuită de cei vremelnic mari şi puternici.

Apariţia acestei Enciclopedii este în cele din urmă încununarea unor eforturi îndelungate şi perseverente ale unor oameni care, în tihna bibliotecilor şi a muzeelor risipite în orăşelele Bucovinei, s-au dăruit cu pasiune patimii de a aduna şi sistematiza datele care au fost publicate în ediţiile de început semnate de Emil Satco - „Arta plastică în Bucovina" şi „Muzica în Bucovina", doamna Alexandrina Ignat sau Eugen Dimitriu şi alţi truditori anonimi care au conservat informaţiile cu conştiinciozitate şi responsabilitate gospodărească. Această trudă a făcut posibilă performanţa structurării albumului sub semnătura profesionistă a criticului de artă Valentin Ciucă. Autorul a sistematizat amalgamul informaţional ce cuprinde aria cultural-artistică a Bucovinei adevărate, în răstimp de aproape două secole.

Această enciclopedie este, am putea spune, un semnal cu valoare simbolică asupra faptului că din noianul preocupărilor exclusiv pragmatice şi materialiste care domină structura încă fragilă a noii noastre societăţi, este posibilă şi dezvoltarea interesului pentru artă şi cultură în acest context. Nu ne dăm seama încă de importanţa evenimentului. Vom conştientiza dimensiunile sale benefice cu timpul. Tot atunci, atitudinea noastră administrativă se va estompa,

Scanned with OKEN Scanner

poate, făcând loc unei judecăți la rece descoperind eventualele fisuri în structura acestui „monument". Volumul însumează 416 pagini în care sunt prezentați 160 de artiști prin fișă biografică profesională, comentarii critice asupra operei și substanțiale evidențieri ale acesteia prin reproduceri după cele mai reprezentative lucrări. Editarea unei astfel de Enciclopedii reprezintă cu adevărat o performanță dacă avem în vedere timpul oarecum scurt și entuziasmul cu care s-a lucrat. Ea este asemenea unui cap de pod ce deschide un arc peste timp. De la bun început ea reprezintă un important reper pentru cercetătorii și istoricii de artă dornici să o extindă și să aprofundeze cercetarea fenomenului artistic vizual al Bucovinei moderne. Domeniul este deschis reevaluărilor și adăugirilor de noi informații pe măsura descoperirii lor. Oricând o reeditare va aduce cititorului și privitorului, noi prilejuri de satisfacție intelectuală. Credem că lucrarea în sine se va consolida și prin cercetarea fenomenului artistic plastic pornind cu mai multă insistență și de la definirea Bucovinei ca spațiu spiritual și geografic privit în întregul său istoric, făcându-se abstracție de temporarele borne ale granițelor.

Exprimăm gânduri de bine, admirative pentru editorii și tipografii suceveni, care cu dăruire, la Editura Muşatinii, și-au demonstrat competențele profesionale. Adăugăm acestora sincerul nostru omagiu autorului și colaboratorilor săi pentru acest neprețuit dar.

noiembrie 2007

Scanned with OKEN Scanner

Un simbol al barocului autohton: Trei Ierarhi

Martori fără voia noastră ai timpului în care fenomenul globalizării şi internetului ne domină, conceptele despre cultură şi artă sunt supuse reevaluării, modificându-se ca urmare a efectelor ce se fac profund simţite în viaţa socială şi materială. Fără să conştientizăm numaidecât, asistăm neputincioşi la fundamentale modificări. Astfel descoperim că ţintele şi obiectivele cercetării raportate la fapte şi fenomene petrecute cu câteva secole înaintea noastră, altfel spus, referindu-ne la domeniul istoriei şi artei, au fost trecute la periferia obiectivelor cercetătorilor contemporani. Într-o atare situaţie, pe care totuşi nu o credem a fi dramatică, se întrezăresc disparate oaze de lumină în care momente, perioade, fenomene sau obiective de artă monumentală şi arhitecturală sunt strălucitor scoase la lumină prin perseverenţa şi pasiunea unor cercetători idealişti, stăruitori în pasiunea lor de o viaţă pentru atingerea acelei ţinte.

Un astfel de cercetător idealist este D-l profesor universitar dr. Gheorghe Macarie. El a înţeles că este numaidecât nevoie de reevaluarea unor etape ale culturii şi istoriei noastre naţionale prin raportarea la cea europeană, considerând-o ca făcând parte de drept şi de fapt din aceasta.

Textul a fost publicat în "Revista română", nr. 1 (55)/2009

După susţinerea cu succes a celui de al doilea doctorat la prestigioasa Universitate „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca, cu teza al

Scanned with OKEN Scanner

cărei titlu este „Barocul artă şi mentalitate în Moldova epocii lui Vasile Lupu", remarcată prin temeinicia documentării şi interpretării, este considerată ca o nouă propunere de abordare a temei.

În continuarea celor amintite, inedită se dovedeşte, în peisajul istoriei şi criticii noastre de artă, recenta apariţie a cărţii aceluiaşi autor, intitulată „Trăire şi reprezentare - Barocul în artele vizuale ale Moldovei sec. al XVII-lea", editura Tehnopress - Iaşi. Ea desemnează o importantă şi mai cu seamă originală contribuţie adusă în acest domeniu care se cantonează prea adesea în faza mai veche, constatativă, în detrimentul celei pe care ar trebui s-o aibă - al exegezei interpretative. Din păcate, istoria artelor noastre vizuale nu are avantajul pandantului firesc - istoria literaturii române - în care monografiile, ediţiile mărturiilor epistolare şi ale altor documente aglomerează biblioteci, atât de necesare ulterioarelor sinteze şi tratate (multe editate, purtând girul valoric al unor personalităţi de excepţie sau colective de prestigiu). În lipsa acestora, cu toate contribuţiile valoroase axate pe anumite perioade (N. Iorga, G. Oprescu, V. Vătăşianu, Răzvan Theodorescu, M. Porumb, N. Sabău, Tereza Sinigalia, Eleonora Costescu), idealul unui tratat complet şi unitar al istoriei artelor vizuale rămâne un deziderat, ca şi acela al unei „Istorii a civilizaţiei autohtone". În acest context, cartea d-lui Gh. Macarie umple, pentru sec. XVII, un gol, dar se constituie şi ca un nou punct de vedere în tratarea materialului. Autorul enunţă de la bun

Scanned with OKEN Scanner

început, dar o şi argumentează pe parcurs, o nouă concepţie asupra barocului, cu puncte de plecare în cercetările lui Cornelius Gurlitt, care în 1888 punea bazele exegezelor moderne ale barocului, dar mai cu seamă în cele din secolul următor, ale lui Eugenio d'Ors.

Concisul „cuvânt înainte" semnat de academicianul Răzvan Theodorescu, prin autoritatea sa profesională este în măsură să confirme opinia pozitivă asupra valorii conţinutului lucrării. Sublinierea faptului că avem de a face cu o „exemplară analiză pe care (autorul) a făcut-o acelei paradigme a barocului din epoca vasiliană, care este biserica fostei mănăstiri Trei Ierarhi din capitala Moldovei", reprezintă girul pentru importanţa acestui studiu. Referindu-se în continuare, remarcă faptul că: „Lucrarea din urmă a lui Gh. Macarie dovedeşte pasiune pentru un subiect urmărit stăruitor ani de-a rândul, perseverenţa întru redescoperirea unor valori artistice şi ştiinţa aşezării în context. O salut aşa cum merită", sunt cuvintele de încheiere ale prezentării.

Aplicată în special valorilor vizuale ale Moldovei sec. XVII, autorul se preocupă în mod deosebit de problema spinoasă a delimitării unui baroc autohton, răsăritean sau postbizantin, cum l-a numit autorul cuvântului de prezentare a cărţii, cu câteva decenii în urmă, în cadrul unui colocviu internaţional de studii sud-est europene. Acestui moment i-au urmat exemplare studii asupra artei din epoca lui Vasile Lupu. Printre acestea semnalăm şi lucrarea de faţă a d-lui Gh. Macarie, care

Scanned with OKEN Scanner

identifică barocul autohton, răsăritean într-un moment de apogeu al acestuia, o premieră în arta aulică a epocii lui Vasile Lupu, urmat la distanță de câteva decenii de barocul literar al cronicarilor și cărturarilor sfârșitului aceluiași veac și la răspântia celor două secole XVII - XVIII, la strălucita împlinire în principatul vecin, a barocului și stilului brâncovenesc. Raportările la barocul transilvan, cu un alt limbaj și în oarecare măsură cu un alt destin, exclud materialul tratat de eventuala, îngusta singularizare a fenomenului, la un perimetru limitat, sud-est european.

Autorul exclude din capul locului ipostaza unui baroc - curent istorico-artistic limitat de o fixă cronologie (sec.XVII) și la un spațiu geografic - cel occidental european, cu iradierile firești după epoca marilor descoperiri geografice și cuceririi coloniale în America Centrală și cea de Sud. Pentru autor, barocul este mai degrabă o vârstă de cultură, o anumită stare de spirit care traversează arta fiecărei națiuni pe o anumită treaptă de civilizație. Barocul poate fi un stil, dar și un curent artistic, poate desemna o epocă, o mentalitate și implicit un mod de existență sau o personalitate umană; dar, mai presus de toate, dincolo de timp și spațiu, el se constituie de-a lungul îndelungatei istorii ca o permanență, ca o constantă spirituală a omenirii, făcând loc, fără exclusive hiatusuri, și la alternative, nu mai puțin elevate valoric.

În esență, cartea d-lui Macarie propune, prin conținutul său, o nouă concepție asupra barocului de sorginte națională prin asimilarea și metamorfozarea elementelor din

Scanned with OKEN Scanner

spaţiile culturale cu care Moldova s-a aflat în contact. Tema nu este numaidecât nouă, dar ni se propune un alt unghi de abordare care demonstrează că barocul autohton, est-european şi românesc, face parte din marele curent istoric ca fragment al civilizaţiei europene, integrat fiind curentului, condiţionat de un anumit limbaj artistic ce se defineşte mai degrabă printr-o anume stare de spirit.

În consecinţă, artele vizuale ale Moldovei sec. XVII, dar mai ales ale apogeului său artistic, cel al epocii lui Vasile Lupu, sunt analizate cu minuţiozitate. Studiul cuprinde analize metodice asupra arhitecturii, sculpturii decorative receptată îndeobşte ca parte spectaculoasă pentru privitorul obişnuit, dar şi capitole în care temele simbolurilor şi numerologiei, ale picturii şi orfevreriei, broderiei religioase sau graficii de carte, sunt relevate cu mare atenţie şi preocupare. Acestea solicită un imens material documentar autohton, dar şi străin, cel al memorialiştilor occidentali (numeroşi), dar şi orientali. Utilizarea în cercetarea picturii Trei Ierarhilor a scrierilor cărturarului musulman contemporan construirii edificiului şi admirator entuziast al acestuia - Evlia Celebi - înscrie o premieră, dar şi o semnificativă reuşită. Demersul comparatistic al lucrării trimite arta Trei Ierarhilor la arta persană, armeană, georgiană, la motivele decorative tipic otomane, islamice şi preislamice, după cum sculptura exterioară a Goliei trimite la barocul italian şi cel polonez, relevând existenţa unui

Scanned with OKEN Scanner

baroc de „transfer", dar asimilat celui autohton de tip răsăritean, postbizantin. Nuanțarea abordărilor vădește autorului erudiția unei vaste bibliografii, utilizate cu discernământ, fără a-l copleși.

Exemplar s-a dovedit studiul broderiei în piatră a Trei Ierarhilor, în care autorul pune în valoare eventuala origine a ornamentelor, dar mai cu seamă metamorfozele evoluției lor de-a lungul secolelor și ambivalența lor estetică, dar și cea magic-religioasă care le-a prezidat, cu milenii în urmă, zămislirea.

Sunt aspecte care relevă calitățile unui remarcabil analist-hermeneut, dar și viziunea de ansamblu a istoricului de artă preocupat de alcătuirea unei sinteze.

Autorul reușește să impună, de la capitol la capitol, conform intenției enunțate inițial, viziunea unui baroc autohton, integrabil organic unei spiritualități europene, coexistând astfel cu un baroc italian sau francez, german sau spaniol, portughez, polonez, croat sau rus. Este barocul care nu debutează cu Golia (remarcabil, dar realizat cu artiști italieni), ci 14 ani mai înainte, în 1639, cu Trei Ierarhi, dezvăluind un total, inedit și strălucitor limbaj artistic, creat ad-hoc prin contribuții orientale, dar și, episodic, occidentale, a cărui orchestrare a pus în valoare maturitatea și spiritul de sinteză al artei autohtone, implicit geniul unei viziuni decorativ creatoare.

Un ultim capitol, intitulat „Între orient și occident - influențe estetice și interferențe spirituale", încheie lucrarea, relevând cu claritate și originalitate corolarul cercetării și al propriei viziuni a autorului asupra barocului în artele vizuale ale Moldovei sec. al XVII - lea.

noiembrie 2008

Scanned with OKEN Scanner

Simpozionul național de pictură
Vatra Dornei, pseudo jurnal - septembrie 2007

Ca la un nevăzut semn ne-am adunat în jurul unui mesteacăn falnic şi liniştit, cu albul trunchiului pătat cu brun şi negru delimitat prin formele geometrice ale unor brâie circulare, mascaţi de perdeaua verde al unui pâlc de molizi, pe povârnişul dealului numit Runc în pitoreasca vale a Dornelor, 18 pictori veniţi din mai multe oraşe ale ţării.

Cu stoicism ne-am încumetat să suportăm ploaia rece de munte, nopţile răcoroase şi umede fără a cârti.

O masă mare, circulară, flancată de scaune tăiate din trunchiurile unor buşteni era locul taclalelor nocturne şi a colocvialelor emanaţii asupra unor concepte estetice, cu ardoare susţinute, uneori, prin pledoarii grandilocvente argumentate cu vinuri seci din podgoriile Buciumului, ale Hiliţei sau Focşanilor. Atmosfera se încălzea strălucitor, iar martori tainici şi ascultători erau solitarul mesteacăn nostalgic şi timid şi molizii gravi prin verdele adânc al coroanelor lor.

Un foc haiducesc întreţinut cu ardoare într-o seară anume a metamorfozat carnea unui berbec îmbălsămat cu mirodenii după misterioase reţete orientale, într-o delicioasă mâncare ale cărei gusturi şi mirosuri cu siguranţă ar fi trezit admiraţia orcărui maestru gastronom.

Grupul celor 18 pictori temerari s-a format prin descinderea din Vestul ţării a timişorenilor Romul Nuţiu, Constantin Catargiu şi Dacian Andoni, cărora li s-a alăturat băimăreanul

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Suciu. Inima Transilvaniei a fremătat la acel nevăzut semn prin prezența clujenilor Cornel Ailincăi, Ştefan Kancsura şi Adina Toader împreună cu Adrian Chira şi Ioan Şulea din Târgu Mureş. Bucureştiul a fost reprezentat de Ştefan Pelmuş şi criticul de artă Corneliu Antim. Majoritari au fost reprezentanții capitalei Moldovei, Iaşi.

Lista lor cuprinde într-o ordine aleatorie pe Marcel Pavel, Ilie Bostan, Felix Aftene, Florin Morun, Jeno Bartoş, Constantin Tofan, Zamfira Bârzu şi Liviu Suhar.

Întregul grup privit în unitatea sa cuprinde artişti din toate generațiile. Decan de vârstă a fost timişoreanul Romul Nuțiu, iar juniorii, Adina Toader şi Felix Aftene. Viziunea artistică a fiecăruia, confirmată prin operă, este reprezentativă. Stiluri şi maniere diferite de a înțelege pictura şi de a interpreta ceea ce realitatea propune, se remarcă prin personalizarea distinctă a reprezentărilor.

Viziuni abstracționist expresioniste; poezie suprarealistă; realism de bun simț în metamorfozarea pe pânză a peisajului sau nostalgii ale unor concepte şi modele „deja vu", s-au rânduit pe pânze. Culorile aşezate cu emoție sub înfrigurarea stropilor de ploaie, s-au înnobilat transformându-se în prețioase străluciri vitale.

Zilele consacrate taberei, privite în rânduire calendaristică s-au aflat în principal sub o generoasă aură a armoniei. Munții curați; cerul limpede şi norii albi; verdele proaspăt; desenul elegant al gardurilor ce brodează coastele munților; accentele de culoare ale caselor risipite pe pajiştele versanților au avut un efect

Scanned with OKEN Scanner

pictural unic asupra celor 18 pictori.

Nimic din toate acestea nu ar fi fost posibil dacă asemeni veghei simbolicului mesteacăn nostalgic şi timid a cărui permanență am perceput-o fiecare dintre noi, nu am fi fost ocrotiți de generozitatea discretă a d-lui Mihai Pascal şi echipa sa de colaboratori. Ei ne-au răsfățat cu dragoste, blândețe şi prietenie, iar noi îi găzduim în sufletele noastre cu recunoştință şi prietenie, mulțumindu-le.

08. ianuarie 2008
Liviu Suhar

Scanned with OKEN Scanner

Simpozionul Național de pictură
Septembrie 2008

Ciric, un loc în care, cel puțin locuitorii din perimetrul laşilor, pot să-şi imagineze că venind se vor bucura de liniște şi tihnă aspirând la starea de reverie poetică cu aură moldovenească. El a rămas de o bună bucată de vreme, tărâmul unde se mai pot refugia cei însetați de paleativele binefăcătoare ale câtorva ore petrecute în natură.

O salbă de lacuri cu denumiri ale căror rezonanțe istorice surprind, Aroneanu, Dorobanț, Ciric unu şi doi, Veneția se înşiră dealungul unor dealuri acoperite de păduri, livezi cu pomi fructiferi şi vii. La auzul acestor nume cel venit de aiurea îşi imaginează existența cu adevărat al unui colț de paradis, un fel de „Eldorado" ascuns şi cine ştie din ce motive, uitat de lume.

Până nu demult, Copoul reprezenta înainte de orice locul spre care urmând panta domoală a dealului puteai face îmbietoare plimbări spre a poposi apoi în mirificele parcuri cu gândul la binefacerile aerului curat. Smogul şi gazele de eşapament, mulțimea autoturismelor şi altele, însă, au compromis locul cu toate că oameni din generații diferite şi din toate părțile acestei țări, încă mai visează la întâlnirea cu umbrele lui Eminescu, Creangă sau ai iluştrilor „Junimişti".

Ciricul a rămas, încă, o mică oază primenită de apele liniştite ale lacurilor înconjurate de păduri. Peştii mai înoată leneş în adâncuri iar câte o pasăre din când în când îşi semnalează prezența ca într-un tablou de

Scanned with OKEN Scanner

Rousseau-Vameşul.

Un vechi restaurant a cărui formă se aseamăna cu o ciupercă, a fost modernizat. Alături, pe malul lacului a fost construit un hotel cu restaurant şi terasă, sobre şi elegante fără a fi ostentative prin aspectul exterior şi neprimitoare prin cel interior. Totul se datorează unor oameni de bine, Domnii Ignat şi Anea care au înțeles că astfel de locații sunt necesare şi oportune aici dar prețuind reverențios spațiul şi ambianța naturală existentă.

Nu este întâmplător faptul că aici, în aceste spații s-au deschis expoziții de pictură, grafică, sculptură şi arte decorative; că au avut loc concerte de muzică de cameră sau că opera din Iaşi a sărbătorit 50 de ani de la înființare printr-un spectacol de aleasă ținută. Au avut loc simpozioane, conferințe şi altfel de manifestări culturale. Acestora li se alătură Simpozionul Național de pictură din luna septembrie 2008 organizat de Galeria de artă „Dana" prin generozitatea D-lui Mihai Pascal împreună cu colaboratorii săi.

Dacă în anul 2007 Vatra Dornei a găzduit o a doua ediție împlinită prin profesionalismul participanților, de această dată, schimbând registrul geografico-climatic, simpozionul s-a derulat pe parcursul a două săptămâni în ambianța binefăcătoare de la Ciric. Au fost prezenți 26 de artişti veniți din centrele cele mai importante artistic ale țării: Timişoara, Baia Mare, Cluj-Napoca, Tg. Mureş, Bistrița, Bacău, Bucureşti şi Iaşi.

Tineri abia ieşiți din atelierele Universităților de artă s-au aflat alături de reprezentanți ai vârstei de mijloc şi ai senectuții,

Scanned with OKEN Scanner

artiști a căror operă este definită stilistic, vizual și conceptual. Operele de artă realizate în acest simpozion, reprezintă o surprinzătoare și încântătoare proiecție a personalității fiecărui participant. Pe simeze se întâlnesc sonoritățile cromatice ale unor viziuni „fauviste" în vecinătate cu tainice vibrații ale umbrelor ce relevă materialitatea realist obiectivă a unor obiecte din metal, sticlă, textile ca în lucrările semnate de Viorel Toma sau Smaranda Bostan. Apropiat aceloraşi demersuri asupra interpretării artistice a materiei se situează Nicolae Procopan, prin lucrările sale de ceramică.

Zilele senine şi calde, generozitatea luminii ce învăluie pădurea reflectând-o în ape înviorându-le prin neastâmpărate reflexe, au provocat pictorii. Cu ochii larg deschişi ei au privit spectacolul naturii cuceriți de frumusețea clipei străduindu-se să o transforme în eternitate prin tuşele de culoare ce au invadat suprafețele pânzelor. Ei şi-au propus să exploreze şi să dezvăluie frumusețile dând formă şi expresie plastică miezului acestora. Lucrările se disting prin abordarea unor subiecte şi secvențe din arealul aflat sub privirea lor. Dintre protagoniştii acestui demers amintim numele lui Ilie Boca, Marcel Lupşe, Jack Nicolae, Liviu Suhar, Nicolae Suciu, Adina Toader, Cornel Ailincăi, Constantin Tofan, Dacian Andoni, Constantin Catargiu, Bogdan Bârleanu, Jenö Bartos sau Valeriu Gonceariuc. Extrase sintetice, exploziv cromatice şi pe alocuri violent contrastante relevând eliberarea unor energii interioare ne cuceresc privirea din pânzele lui Romul Nuțiu, Adrian Chira sau Florin Morun, dar şi interpretări în cheie decorativ abstractă la Costin Neamțu şi

Scanned with OKEN Scanner

Zamfira Bîrzu.

Pe un palier poetic și metafizic se situează picturile lui Ștefan Kancsura, Ștefan Pelmuș, Delia Nicolae, Felix Aftene și Marcel Pavel, apelând la sugestive semne și simboluri asociate, la unii, cu ecouri suprarealiste și expresioniste, asimilate cu profesionalism.

Simpozionul național de pictură s-a înnobilat prin frumusețea peisajului din zona Ciric; prin disponibilitatea generoasă a organizatorilor. El reprezintă un eveniment de mare importanță pentru tradițiile artistice ale Iașului care pentru două săptămâni a devenit centrul național al picturii, confirmat prin valoarea participanților și creațiile lor. Acestea se remarcă prin originalitate măiestrie și diversitate stilistică.

Februarie 2009
pictor Liviu Suhar

Scanned with OKEN Scanner

Un adevărat eveniment cultural

Importanța unui eveniment cultural nu este măsurabilă decât prin durata efectului său. Impactul de moment este firesc și bine venit mai ales dacă pregătirea acelui eveniment se face cu grijă și preocupare. Tot „eveniment" se numește acțiunea care se consumă în seara când are loc spectacolul de teatru, concertul sau lansarea unei cărți etc. Dar, de la momentul lansării cărții, spre exemplu, la finalul lecturii acelei cărți de către cititor, este o cale ce se cere a fi parcursă care, de fapt, are ca efect în cele din urmă, confirmarea valorii evenimentului. El poate fi puternic, ca un șoc dar care în orele următoare se stinge lăsând locul liniștii câteodată apăsătoare, și unei stări de vid.

Adevăratul eveniment cultural nu se va consuma în cele câteva ore care i-au fost rezervate prin programare. El se va amplifica persistând în memoria participanților nu doar ca efect vizual și sonor, spectacular, ci prin profunzimea conținutului sau germinând în mintea receptorilor și așezându-se pentru multă vreme în mentalul lor.

În contextul actual al stării culturale din orașul nostru, se naște, pentru cei cu adevărat preocupați de destinele artei și culturii, fireasca întrebare, poate puțin retorică, dacă, cu adevărat cetățenii acestor locuri mai au parte de adevărate evenimente culturale, așa cum, cu bună credință, considerăm că ar trebui să fie.

O mulțime de manifestări se succed cu rapiditate de la o zi la alta. Se bucură de ele cei

Scanned with OKEN Scanner

direct implicați, de regulă având motivații și justificări pragmatice, pentru ca la sfârșitul lor, să fie uitate.

Nu despre așa ceva vorbim, însă, de câte ori suntem chemați să ne bucurăm de momentele expoziționale ce marchează prin întâlnirile unui public ales, avid de cultură și iubitor de artă, deschiderea expozițiilor de la „Galeriile Dana" din strada Profesor Cujbă nr. 17, coordonate și admirabil gestionate de aceleași persoane ca și sala deja, mai veche, cu același nume din centrul orașului.

De curând am participat la o complexă manifestare - eveniment, nu doar expozițional, în spațiile atât de primitoare și potrivite prezentării unor lucrări de artă plastică de aleasă calitate din clădirea nu de mult inaugurată a galeriei respective. Manifestarea nu a fost doar reeditarea unui moment, oarecum cunoscut, al vernisajului ci a avut dimensiunile și elevația unui simpozion despre pictură. El s-a datorat, printre altele, proiecției în fața publicului a unor scurte interviuri filmate cu prilejul taberei de la Ciric din septembrie 2008 în care mulți dintre participanți în cuvinte alese cu grijă și marcate de sincere emoții pentru a exprima adevăruri intime, confesive, au dezvăluit spovedaniile despre crezul personal referitor la actul de creație, un fel de, multe dintre ele, succinte testamente artistice.

Într-un fel, pictorii, persoane anonime în cotidianul cetății, au ieșit din conul umbrelor și discreției pentru a spune în vorbe simple, de ce se dăruie acestei nobile profesii. Aproape „in corpore" confesiunile lor puneu în lumină crezul că pictura înseamnă esențialul și că fără ea viața

Scanned with OKEN Scanner

nu-şi află sensul. Ceea ce ştie publicul iubitor de artă sunt doar creaţiile fiecărui artist descoperite de cele mai multe ori ocazional pe simezele unor săli de expoziţii fără a descifra şi starea psiho - umană a celui care şi-a dezvăluit sufletul amestecând culorile pe suprafaţa pânzei în anume momente şi locuri.

Această expoziţie reprezintă o caldă şi elocventă secvenţă despre cum arată pictura românească la această etapă mai ales că autorii lucrărilor provin din centrele cele mai importante ale ţării: Bucureşti, Cluj, Timişoara, Tg. Mureş, Baia Mare, Bistriţa, Iaşi, Bacău iar artiştii respectivi aparţin tuturor vârstelor.

Importanţa evenimentului la care ne referim rezonează prin calitatea exponatelor ce pot fi privite în repetate rânduri timp de mai multe săptămâni, iubitorul de pictură având marea şansă de a pătrunde pe îndelete înţelesurile fiecărei compoziţii şi de a se bucura de subtilităţile şi frumuseţea armoniilor de culoare care la acest început de primăvară se însoţesc cu lumina şi speranţa spre binele tuturor.

Liviu Suhar
martie 2009

Scanned with OKEN Scanner

O sublimă spovedanie
„Declarație de dragoste”

Am încercat să-mi imaginez această carte a cărei autor este Dan Stoica, în starea ei finală, tipărită cu litere alese pe paginile ce alcătuiesc un suport îmbietor prin delicatețea nuanței de culoare și calitatea suprafeței, mătăsoasă și catifelată. M-am entuziasmat pentru că toate aceste calități imaginate de mine își au originile în frumusețea cardinală și pură a versurilor ce dezvăluie înaltele vibrații ale unor trăiri intense.

Ciclul de imagini fotografice acompaniază ca o orchestră strofele înveșmântând acele vibrații. Versurile și imaginile sunt dependente unele de celelalte. Ele sunt metaforele unor trăiri la intensități celeste, prin ele însele și împreună. Chipul - simbol al femeii, care te întâmpină cu un zâmbet misterios de pe paginile cărții este un laitmotiv. Privirea și expresia chipului și acel zâmbet misterios, mi-au amintit versurile poetului Lucian Blaga:

„...femeia ascunde sub pleoape-o taină
și-și mișcă geana parc-ar zice
că ea știe ceva,
ce noi nu știm
ce nimenea nu știe
nici Dumnezeu chiar”

Fiecare pagină pare a pune stavilă timpului. Poezia și imaginea invită la aprofundare și meditație. Imaginile simbol propun reluarea lecturii și întoarcerea privirii asupra paginilor. Uneori m-am întrebat cum s-au metamorfozat trăirile autorului? Mai întâi în versuri și apoi le-a asociat imaginile, sau pe cale inversă, a realizat imaginea ca după aceea aceasta să-i fie incitant

Scanned with OKEN Scanner

stimulator pentru a şlefui versul? Cred şi sunt convins că poezia şi imaginea s-au născut odată din aceleaşi emoţii, din acelaşi gând înalt, din aceeaşi trăire. S-au adunat în imaginile cărţii, timpul şi muzica aureolate de iubire. Înfăţişarea nu mai este secvenţa ce poate fi percepută într-o fracţiune de secundă, ci ea se supune asemeni versului şi muzicii, timpului. Privitorul ascultă tabloul şi vede versul. Muzica se naşte din ambele.

Simbolurile ce exprimă muzica sunt grupate în cadre delimitate sau înşiruite sub formă de cuvinte. Fragmente de instrumente muzicale, cutii de rezonanţă a căror tonalitate este apropiată vocii umane - violă şi violoncel cu arcuşuri ce mângâie corzi ce traversează ferm acele imagini - cadru. Dan Stoica nu se opreşte la aceste ingenioase şi măestrite compuneri, el continuă parcursul spre sublim cu gândul la Botticelli când femeia - simbol este transformată într-un reper la care se raportează spaţiul panoramic al unor virtuale aglomerări urbane. Într-o atitudine ce aminteşte de celebrul tablou aflat în Muzeul Ufficii din Florenţa - "Naşterea Venerei", ea este reprezentarea personajului mitologic în ipostază reală, pe pământ, de această dată.

Autorul "Declaraţiei de dragoste", titlul volumului la care ne referim, pare a nu trăi pe deplin sentimentul împlinirii totale doar prin descoperirea corespondenţelor tipologice şi fizionomice ale muzei sale, doar printr-o raportare la cele mai sus pomenite. El se apropie cu obiectivul aparatului de chipul modelului său descoperind în secunda următoare reflecţia pe acel chip a unui alt simbol care este mai pe înţelesul privitorului şi iubitorului de limbă şi

Scanned with OKEN Scanner

poezie românească. El este surprins de asemănarea acelui chip cu ceea ce a sintetizat pictorul Nicolae Grigorescu în ale sale tablouri, descoperind frumusețea feminină tipică marginilor colinare ale Carpaților așa cum le-a imortalizat în "Țărancă din Muscel", "Țărancă torcând", "Portret de fată", și altele.

Pe prima pagină te întâmpină cu zâmbetul misterios și privirea directă enigmatica muză într-o atitudine ce amintește fără ocolișuri de modelul grigorescian identificabilă în unele reprezentări ce se află în Muzeele noastre Naționale.

Dan Stoica pare a se juca extrăgând din lumea ce o descoperă privind prin obiectivul aparatului, corpul femeii. Fragmente ale unor zone de interferență ale părților anatomice sunt reconsiderate compozițional în structuri geometrico-abstracte semnalând sugestiv contururi topite și umbre voalate. Acest joc însă, nu este unul gratuit. Dimpotrivă el se răsfrânge ca într-o oglindă, în cadențele cuvintelor ce se așează în ordine muzicală pe paginile alăturate.

"Declarația de dragoste" parafată cu debordantă sensibilitate și sinceritate de Domnul Dan Stoica, este în întregul său o sublimă spovedanie care exprimă armonia între limbajul poeziei și cel al imaginii sub auspiciile unificatoare ale muzicalității.

Liviu Suhar

27-28 ianuarie 2009

Scanned with OKEN Scanner

Incursiuni în tainele picturii

Scanned with OKEN Scanner

Eseu despre punct, acel nimic al începuturilor

Nu mai este o noutate faptul că, pentru a comunica, oamenii au inventat şi perfecţionat sisteme convenţionale de limbaj, coduri şi instrumente, stabilind reguli, principii, mijloace tehnice sau artistice, toate făcând posibilă apropierea şi contactele dintre indivizi, grupuri sau naţiuni. Aceste mijloace, privite în totalitatea lor, cu infinitele variante existente şi posibile, sunt de fapt asemănătoare unor poduri în sens metaforic, care fac posibilă trecerea peste o barieră înţeleasă de asemenea, în sensul unei metafore.

În domeniul artelor vizuale, limbajul este specific şi are la bază categorii de elemente care determină sistemul de comunicare. În general le definim prin sintagma „elemente de limbaj plastic". Expresia a devenit universală şi s-a impus cu un secol în urmă prin textele lui Wassily Kandinsky publicate în două cărţi: „Spiritualul în artă", apărută în 1912 şi „Punct, linie în raport cu suprafaţa", publicată în 1926.

Despre ceea ce numim limbaj, în general, „Dicţionarul explicativ al limbii române" precizează că este: „sistem de comunicare alcătuit din sunete articulate, specific oamenilor, prin care aceştia îşi exprimă gândurile, sentimentele şi dorinţele". Figurativ, limbajul este: „mijloc de exprimare a ideilor sau a sentimentelor prin culoare, sunete muzicale etc.". Precizările din dicţionar însă, par a fi incomplete dacă ne gândim cum au evoluat sistemele de limbaj în ultimele două decenii, dacă ne referim la computer şi la posibilităţile ce

Imagini în anexă - paginile: 421, 422, 423, 424, 425

Scanned with OKEN Scanner

le oferă el.

Întrebarea firească ce urmează este: care sunt elementele de limbaj plastic pentru a le defini, a le cunoaşte şi a ni le însuşi spre a putea comunica şi a ne exprima. În momentul în care ne punem această întrebare înseamnă că am optat pentru aprofundarea unui domeniu de comunicare la fel de complex şi important ca cel lingvistic, al muzicii sau exprimării prin mijloace teatral coregrafice.

Identificarea şi însuşirea limbajului specific artelor vizuale presupune totodată cunoaşterea limbajului vorbit şi scris şi care înseamnă mai ales limba natală.

Primele „elemente de limbaj" specifice artelor vizuale, fiecare dintre noi le folosim când, încă mergând deabuşilea, ne cade în mână un creion şi primul gest pe care-l facem este acela de a mâzgâli o bucată de hârtie, peretele sau o suprafaţă pe care o întâlnim în cale.

Contactul cu forma primară (primitivă) a unui „element" de limbaj plastic are loc aproape simultan cu articularea primelor cuvinte. Fenomenul în sine este marcat prin totala inconştienţă a gestului şi conţinutului acestuia. Ordonarea într-un fel oarecum general se produce în perioada când copilul învaţă primele componente ale scrierii. Atunci el descoperă „punctul", „linia", care poate fi „curbă" sau „dreaptă", „verticală", „înclinată", „orizontală", „continuă" sau „întreruptă". Mai târziu el va conştientiza că toate aceste demersuri practice se petrec pe o suprafaţă care este cea a caietului, a tablei sau a ecranului.

Scanned with OKEN Scanner

Punctul, acel nimic al începuturilor

Cel mai nesemnificativ, doar în aparență, element de limbaj plastic, este punctul. Artiștii înșiși sunt grăbiți, prin orgoliul specific, să-l desconsidere, nu o dată precipitându-se, să îmbrățișeze cu toată ardoarea și patima „linia", „suprafața" sau „pata" de o anume culoare, valoare sau formă, convinși fiind că acestea sunt fundamentele și că doar prin ele vor fi în măsură să-și împlinească visele.

Chiar și în cartea sa „Arta și percepția vizuală", Rudolf Arnheim nu acordă „punctului" o importanță aparte. El explică în capitolul I - „Echilibrul" - obținerea acestuia printr-o serie de exemple, dar fără a face referiri la ceea ce numim îndeobște elemente de limbaj plastic și vizual. Din acest punct de vedere, pentru cine dorește să pătrundă tainele percepției artei, cartea în cauză mi se pare incompletă. Cititorul mai puțin avizat este introdus direct în miezul problemelor de analiză și cunoaștere prin comentarii, fără a avea clare noțiunile elementare despre limbajul la care pe parcurs se fac dese referiri.

În dicționare aflăm explicații despre „punct", unele complexe, altele limitate la aria profesională. Se cuvine totuși abordarea unei explicări lărgite a fenomenului, tocmai pentru faptul că, prin aparenta lipsă de importanță, el, „punctul", este un element fundamental al limbajului artistic plastic și nu numai. El este un fel de barometru, un reper cu valoare simbolică, un instrument de măsură și menținere a echilibrului în multe domenii. Înainte de a apela la ampla prezentare din dicționare, citățm o splendidă caracterizare, o meditație simbolică

Scanned with OKEN Scanner

datorată lui Julien Behaeghel, autor, printre altele, al volumului „Marile simboluri ale umanității", Editura Roularta Books, 1999. Iată textul: „Punctul este greu de înțeles. El este acel nimic al începuturilor, dar care conține tot, acel nimic, etern și inalterabil, la limita temporalului și atemporalului. Și punctul se dilată și devine sferă, lumea. Nimicul sporește și creează manifestarea în multiplicitate. Punctul devine Calea Lactee și firele de nisip de pe plajele universului. Acest punct evocă noțiunea de centru. Ne dăm seama că lumea are un centru și că el se situează la polul lui axis mundi mitic (și totuși real). Și centrul ne determină să ne gândim la inimă, căci inima este centrul omului, omul este centrul pământului. Iar inima este centrul dragostei.

Presimțim acum că punctul-centru este o inimă care iubește, că orice creație nu poate fi decât un act de dragoste, căci punctul va trebui să se împartă pentru a (se) oferi"*.

Lectura acestui text reprezintă o provocare. El ne propune să medităm cu mai multă pacientă și mai puțin orgoliu asupra lucrurilor simple care există de când lumea, dar pe care nu vrem să le privim, considerând orbește că totul începe o dată cu noi și că noi, fiecare în sine, se consideră inventatorul roții.

Punctul, acel nimic al începuturilor, reprezintă simbolic centrul despre care în „Cartea Facerii" se spune că se află Pomul cunoașterii. Cunoașterea la care se face referire este germenele divin pe care Creatorul l-a depus în matricea Fecioarei Maria pentru religiile creștine. Aceeași idee persistă prin valabilitate când vorbim despre Isis, Afrodita sau Ishtar.

* Julien Behaeghel, „Marile simboluri ale umanității", Ed. Ronlarta Books, 1999

Scanned with OKEN Scanner

Fructul pomului din grădina Hesperidelor este un măr de aur, deci un punct care prin dilatare a devenit sferă, semn, simbol.

Iată deci câteva accente referitoare la definiția punctului ca un simbol în raport cu universalitatea căreia vremelnic îi aparținem și noi.

Același autor ne vorbește mai departe despre faptul că: „Punctul se dilată și formează cercul; cercul este un simbol al cerului; cerul este o femeie, este Nut, zeița egipteană a bolții cerești înstelate; este cea care în fiecare dimineață zămislește soarele”*.

Punctul inițial la care ne-am referit mai sus există în noi sub formă de inimă, iar în afara noastră, dincolo de noi, sub formă de stea. Acel punct al începuturilor, acel centru strălucește în întuneric, generând viața. El este primul soare și prima lună. Ele plăsmuiesc timpul, ciclul, ritmul, ziua și noaptea, albul și negrul, căldura și frigul.

Înțelegem din cele mai sus spuse că punctul este, în esența sa, miezul sistemului în universul căruia și noi ființăm. Valoarea sa este simbolică dar și reală. Nu putem vorbi doar despre o metaforă.

Continuând comentariul despre punct, reținem din „Dicționarul explicativ al limbii române” că „acel nimic” este de fapt omniprezent. Nenumărate sunt locurile, mediile unde rolul său se dovedește a fi indispensabil. El este: „semn grafic” mic și rotund, asemănător cu o înțepătură de ac, folosit ca semn de punctuație pentru a indica pauze între propoziții sau fraze independente, pentru prescurtarea unui cuvânt sau care se pune deasupra literelor „i”, „j” etc.

Este semn convențional care indică pe o

* Julien Behaeghel, „Marile simboluri ale umanității”, Ed. Ronlarta Books, 1999, pag 286

Scanned with OKEN Scanner

hartă aşezările omeneşti, care marchează zarurile, piesele de domino etc., sau care este pus deasupra unei note muzicale spre a-i prelungi durata cu încă o jumătate din valoarea ei. Este model de cusătură, broderie etc."*.

Explicaţiile continuă în citatul de mai sus, atingând surprinzător de multe zone ale activităţii umane obişnuite şi cu care intrăm în contact amintindu-ne şi gândindu-ne la orice, mai puţin la semnificaţia şi importanţa „punctului" ca noţiune.

În limba română întâlnim multe expresii referitoare la punct, care reflectă semantic conţinutul unor activităţi umane, norme de comportament, situaţii limită, repere etc. Iată câteva exemple: „a puncta" - în sport sau pentru marcarea în vederea ansamblării unor părţi, „punctaj" se referă la rezultate; „punctual" - cu referire la atitudinea oamenilor care respectă o înţelegere prealabilă; „punctuaţie" - sistem grafic convenţional cu rol de a marca, în cazul limbajului vorbit şi scris, propoziţii, fraze, pauze, intonaţii; „puncţie" - metodă de intervenţie chirurgicală. Exemplele pot continua. Deci „acel nimic" este de fapt ceva foarte important, complex, omniprezent şi indispensabil.

Atributele artistico-plastice ale punctului

Despre „punct" ca element de limbaj plastic, în mod concentrat, discuţiile exprese, cu caracter teoretic s-au pus în cadrul şcolii „Bauhaus" mai ales prin vocea lui Kandinsky, prin lucrarea „Punct, linie în raport cu suprafaţa", apărută în 1926. În această lucrare este vorba despre o fundamentare teoretică, pe care în mod concret o va susţine şi prin opera proprie, nu

* DEX, pag 760, Ed. Academiei Române

Scanned with OKEN Scanner

doar prin argumentări didactice.

Asistăm la început de secol XX la reevaluarea conceptelor în domeniul artelor vizuale, la opțiunea pentru un nou unghi de vedere asupra relației dintre subiect, temă și reprezentarea lor cu mijloacele specifice artelor vizuale. Primele semnale întrezărite cu claritate le întâlnim în arta lui Gauguin, a neoimpresioniștilor și mai ales prin enunțul concis despre geometrismul formelor din natură, ca bază structurală pentru reprezentarea artistică plastică, prin vocea lui Cezanne.

Prin Kandinsky asistăm în fapt la elucidarea principiilor artei abstracte, el fiind autorul primei lucrări care marchează începuturile ei în 1910. Autor al cărții „Spiritualul în artă", apărută în 1912, aceste noi principii se fac cunoscute cu rapiditate. Este perioada când dezbaterile în jurul problemelor de limbaj plastic sunt intense. Artiștii simt nevoia să scrie și să-și facă cunoscute ideile în publicații cum este revista „De Stijl", ale cărei apariții au avut loc între anii 1917-1932. În paginile acestei publicații semnează textele printre alții și Malevici, Mondrian, Theo van Doesburg sau Paul Klee.

În paginile „Dicționarului de artă", vol. II, apărut în 1998 la Editura Meridiane, despre punct, ca element de limbaj plastic, se spune că: „...este o figură geometrică rezultată prin intersectarea a două linii sau prin întâlnirea mai multor planuri. Teoretic, punctul este invizibil, întrucât este lipsit de mărime și, practic, are dimensiuni neglijabile. În artele care folosesc suporturile plane, se produce prin atingerea suprafeței de către instrumentul de lucru. Prin

Scanned with OKEN Scanner

amplificarea dimensiunilor devine mai puternic şi mai clar, începe să devină „suprafaţă", pată. Dacă limitele lui extreme rămân imprecise dimensional, sunt în schimb precizabile formal: pot varia de la forme libere, divers dantelate, la altele geometrizante, se pot apropia de cerc, triunghi, de stea etc. Punctul este cel mai simplu element al formei, putând fi el însuşi formă, sau să aparţină conturului ei. Caracterul lui fundamental rămâne imobilitatea. Pare închis în sine şi încărcat cu o tensiune interioară pe care şi-o exercită asupra spaţiului din jur"*.

În urma acestei diversificate prezentări a punctului este firesc să punem în discuţie şi problema funcţionalităţii sale ca element de limbaj plastic, a ponderii în determinarea şi consolidarea expresivităţii şi a expresiei într-o reprezentare artistică.

Istoria artei ne propune o multitudine de exemple care, printr-o cercetare metodică, facilitează descifrarea funcţiilor sale expresive.

Un prim reper în a susţine că este un element cu forţă expresivă determinantă este faptul că se naşte de cele mai multe ori ca urmare a unui gest spontan al artistului. El atinge, folosindu-se de un creion, pensulă sau alt instrument, o bucată de cărbune sau degetul muiat în culoare, suprafaţa unui suport. Prin gestul amintit, al atingerii suprafeţei, are loc un complex proces exploziv de eliberare a unor tensiuni şi energii interioare ale autorului, transferându-le acelui punct. Încărcat cu acestea, punctul devine un pol care transmite, emană şi induce stări emoţionale mai apoi privitorului.

* Dicţionar de artă, vol II, Ed. Meridiane, 1998

Scanned with OKEN Scanner

Încă din comuna primitivă constatăm, privind vase de Cucuteni sau provenind din alte culturi, efectele unor astfel de gesturi ale atingerilor suprafețelor pe care au rămas semne distincte, purtătoare de energii care induc emoții și polarizează structuri ornamentale simbolice. Aceste punctări sunt asemănătoare dar nu identice, se repetă dar nu seamănă nici una cu următoarea. O astfel de observație este dovada faptului că gestul atingerii de fiecare dată a însemnat o descărcare energetică din partea autorului și încorporarea ei în acel insignifiant semn și urmă rămasă pe suprafață. De la o clipă la alta, de la o atingere la alta, amploarea energiei era alta și forța momentului însemna o comunicare emotivă diferențiată prin sensibilitate.

Întâlnim reprezentări ale punctului în ipostaze demne de a fi reținute ca expresivitate în ideogramele vechilor culturi, dintre care o amintim pe cea a Egiptului antic. Sunt nenumărate exemple vizibile în scrierile cuneiforme, decorațiunile din morminte ș.a.

Punctul are puterea de a concentra energiile. Orice punct într-o grupare de elemente ale unei compoziții pe o suprafață sau în spațiu poate manifesta o putere de atracție comparativă cu rolul soarelui în univers. Punctul adună în jurul său; atrage și dispersează, orientând elementele după logica centristă.

Primordialul contact cu suprafața este echivalent cu începuturile universului. De aici pornind se dezvoltă, se amplifică, se îmbogățește imaginea ce reprezintă un fragment de cosmos adunat în metaforica fereastră a suprafeței tabloului.

Scanned with OKEN Scanner

Ochiul uman este un punct pe care nu-l putem evita când privim spre o altă persoană. În el se concentrează energiile, prin el se deschide lumea spre interiorul acelei persoane. Ombilicul femeii și al fiecărui om reprezintă centrul transmiterii vieții de la o generație la alta.

După doctele analize asupra raportului dintre punct și suprafață în persistenta căutare a unei metode noi, pedagogice cu consecințe practice, Kandinsky definește punctul geometric ca fiind: „unica unire dintre tăcere și vorbire", considerând că este vorba despre absența materialității. Indiferent de ce anume l-a determinat pe Kandinsky să recurgă la această exprimare, metafora găsită este profundă și elocventă.

Energia punctului nu este doar de ordin simbolic, ci o problemă pur teoretică. Așa cum am văzut în prima parte, el poate îndeplini funcțiuni multiple. Semnificațiile sale sunt uneori surprinzătoare. El poate să însemne „început", „sfârșit", „concentrație maximă", „tensiune", „limită", „întrerupere", „amânare", „zonă conflictuală", „element de scriere" sau chiar „litera" ce exprimă un sunet, atunci când circumferința sa crește. El poate însemna sunetul „a", „o" etc.

Alături de Kandinsky, Paul Klee, în ale sale „schițe pedagogice", își pune problema clarificării interacțiunii echivalențelor dintre artă și realitatea din gândul nostru.

Punctul abstract, descojit de orice infuzie iluzorie a realului apare în lucrarea lui Kandinsky „Accentul roz", realizată în 1926, care, cu timpul, s-a impus ca un reper pentru

Scanned with OKEN Scanner

susținerea ideii de abstracție totală. De altfel, multe dintre lucrările lui Kandinsky demonstrează și susțin aceste concluzii, armonizându-se cu teoriile sale pedagogice.

Comentariul referitor la definiția punctului în „Dicționarul de artă" subliniază faptul că este în mod fundamental imobil. Considerăm că o astfel de poziție este discutabilă, dacă ne referim la relația punctului cu efectul optic ce rezultă într-o situație compozițională când acesta se află în compania unor altfel de elemente formale sau cu alte puncte. În acest sens, destule lucrări semnate Juan Miro și nu numai ne vor demonstra mobilitatea punctului cel puțin ca efect al percepției optice de către privitor. Printre altele, lucrarea lui Miro din Muzeul de artă modernă și contemporană „Reina Sofia" din Madrid, în care treisprezece puncte rezultate din atingerile cu pensula muiată în vopsea neagră sunt risipite pe suprafața albă a pânzei, este o surprinzătoare și elocventă pledoarie asupra dinamismului și mișcării în compoziție, fără a exista și altfel de forme. Direcția distribuirii lor, intervalele dintre ele, diferențele dimensionale și totul raportat la suprafața verticală a dreptunghiului pânzei nu sugerează decât o rostogolire veselă, neagresivă, o mișcare jucăușă a acestor atingeri cu negru a pânzei, rezultat al unui gest spontan prin care autorul descarcă energiile sale.

Relaționarea punctului cu alte puncte sau cu altfel de elemente formale de ordin linear poate induce dinamism și mișcare. Punctul poate juca rolul declanșator al mișcării sau pur și simplu ca stație terminus a unui parcurs în care

Scanned with OKEN Scanner

protagoniştii au fost alte puncte sau alte elemente. El poate fi totodată imobil dar nu amorf, mai ales când rolul său este centric sub aspect geometric sau compoziţional, ca pol al unor trasee mobile ale elementelor lineare care îşi caută ordinea şi „staţia terminus" pe suprafaţă. În aceeaşi situaţie el poate juca rolul de dispecer pentru configurarea compoziţională.

În acest sens, numeroase lucrări semnate de Kandinsky susţin valenţele expresiv-plastice ale punctului dezvoltat de la starea sa de nulitate la cea de suprafaţă circulară sau volum sferic.

Dali construieşte compoziţii ample plasând în principal starea sferică a punctului, configurând idei suprarealiste lizibile.

Gestul acelei atingeri, fie că este făcută cu un instrument, cărbune, creion, pensulă sau direct cu mâna înseamnă de fiecare dată un început. În acele momente ne vom putea imagina o situaţie de primordialitate, întorcându-ne cu gândul la începutul începuturilor. Suntem liberi să gândim aşa.

Pictorul are pe ecranul memoriei proiecţia lucrării viitoare, cel puţin cu o structură vagă, aproximativă. El va încerca să definească acel început care, cu sau fără voia sa, îl va conduce la primul gest care înseamnă prima atingere a suprafeţei pânzei cu vârful pensulei, al cărbunelui sau al unui creion. Acea primă atingere înseamnă localizarea începutului. El este punctul primordial al cărui energie dezlănţuie tot ceea ce va urma. Locul acelui punct de început este îndelung pregătit de artist. Pictorul decide asupra acelei prime atingeri a suprafeţei, având sub stăpânirea privirii sale

Scanned with OKEN Scanner

limitele suprafeței la care se raportează. Pasul următor înseamnă punerea în mişcare a punctului şi construirea formei cu ajutorul liniei sau poate fi o succesiune de puncte care, unite imaginar, pot configura structura compoziției. Punctele devin poli, repere. Punctul este un element a cărui importanță nu poate fi neglijată în reglarea structurii ansamblului compozițional în faza incipientă şi nu numai.

Apropiindu-ne de acel insignifiant reper mai sus pomenit, mărindu-l şi personalizându-l, vom descoperi valențele semantice plastice, distincte semnificații simbolice.

El, punctul, mărindu-se poate avea o formă poligonală neregulată; poate semăna cu o stea în trei, cinci, şase colțuri, devenind un simbol. Poate fi perfect circular şi atunci va exprima ceva concret, accesibil privitorului sau va rămâne o formă abstract geometrică. Devenit un cerc de o anumită culoare şi valoare, el va fi încununat de artist cu atributele expresivității plastice - calitate a tonului, lumină umbră, reflexe etc. Astfel, acel punct devine o sferă, un volum care, depăşind bidimensionalitatea suprafeței, cucereşte spațiul.

Forța expresivă, puterea de a se impune este determinată de locul şi poziția punctului într-un ansamblu compozițional, de raportul său cu limitele suprafeței. Într-un fel acționează energiile sale dacă se află în centrul cadrului, la intersecția axelor diagonale şi a coordonatelor mediane şi altfel va acționa dacă se află într-o poziție excentrică, unde se despart părțile şi totuşi nu se rupe echilibrul. Rolul său este important în ambele cazuri. În prima situație punctul centric adună şi absoarbe cu rapacitate

Scanned with OKEN Scanner

toate tensiunile ce sunt orientate spre centru, el devenind un vulcan sub presiune.

Alta este importanța punctului dacă poziționarea sa este în locul în care părțile se pot rupe, rolul său devenind asemănător unui abil mediator care trebuie să împace acele părți pentru a consolida armonia și echilibrul ansamblului.

În general, definiția punctului se susține prin exemple comparative din natură. Se fac referiri la măruntele fire de nisip, semințe, puzderia de stele ce le vedem noaptea pe bolta cerească, fulgi de zăpadă, stropi de ploaie și altele, multe altele. Aceste corespondențe materiale ale punctului nu sunt abstracții matematice despre punct, ci structuri cu un apreciabil grad de complexitate.

Prin dorința de a face ordine în pictura excesiv senzorială a impresioniștilor, divizioniștii Seurat și Signac au ridicat punctul la rangul suveran. Insignifiantul, în aparență, gest al pictorului de a atinge suprafața pânzei cu vârful pensulei muiată într-o culoare a devenit metodă. Acele puncte sunt asemănătoare infinității de firelor de nisip de această dată colorate.

Pointilismul s-a dovedit o metodă laborioasă, care implică un travaliu al cărui rezultat nu este, poate, ca expresie plastică, superior altor modalități de a cuceri suprafața pânzei. El reprezintă însă, un pas înainte în a demonstra că prin aducerea în prim-plan a ordinii universale, altfel decât până acum, pictura înainte de toate se deschide spre orizontul abstracției.

Drămuite și repartizate pe suprafață, punctele colorate ale divizioniștilor configurează

Scanned with OKEN Scanner

compoziția plastică, dau viață mesajului și materializează în imagine ideile.

Devenit semn plastic, purificat și încărcat cu energie, punctul, acest nimic al universului, se învecinează cu sunetul și devenirea muzicală a acestuia, așa cum cu credință își imagina Kandinsky. El este „unica unire dintre tăcere și vorbire", dar cu convingere Kandinsky, plasând cuvântul „vorbire", s-a gândit la „muzică".

Scanned with OKEN Scanner

Câteva considerații despre compoziția dinamică în pictură

În istoria artelor, definirea mișcării și dinamismului în reprezentările artistice, referindu-ne cu precădere la pictură, este asociată, în general, perioadei barocului și manierismului. Ea vine după ce rigorile albertiene privind legile geometriei și perspectivei s-au stabilizat, făcând posibilă realizarea nenumăratelor capodopere ale Renașterii.

Germenii nevoiei de pluritate la construcția matematică a spațiului tabloului s-au născut chiar din cosmosul matematic al Renașterii. Nu putem vorbi despre o simplă opoziție față de aceasta, ci despre o schimbare de mentalitate, o nouă atitudine față de ceea ce, timp de două secole, a însemnat concepția ideală despre o lume a proporțiilor armonice, un vis împlinit după alte secole de așteptare.

Vom înțelege fenomenul schimbării dacă ne vom opri cu atenție asupra scrierilor lui Gian Paolo Lomazzo (1538-1600), extrăgând unele idei, greu de combătut chiar în timpurile moderne. Astfel, referindu-ne la ideea de reprezentare a mișcării în artă, relativ la pictură, dar și sculptură, mi se pare relevant exemplul prin care „Focul" este invocat ca model comparativ pentru a sugera mișcarea. Citatul următor este în măsură să lămurească această idee: „...Michelangelo i-a atras

Imagini în anexă - paginile: 404, 405, 406, 409, 410

Scanned with OKEN Scanner

cândva atenţia lui Marco da Siena, pictor, elevul său, că trebuie să facă întotdeauna figura, piramidală, răsucită şi multiplicată, o dată, de două ori, de trei ori. Şi în această povaţă mi se pare că stă tot secretul picturii, pentru motivul că cea mai desăvârşită graţie, eleganţa pe care o poate avea o figură, este aceea de a se arăta în mişcare, ceea ce pictorii numesc impetuozitatea figurii. Şi pentru a reprezenta această mişcare, nu există formă mai potrivită decât aceea a flăcării focului care, ne-o spune Aristotel ca şi toţi filosofii, este elementul cel mai activ dintre toate, iar forma flăcării este mai potrivită decât oricare alta pentru a reda mişcarea, deoarece conţine în ea figura unui con şi vârful ascuţit cu care pare că vrea să străpungă aerul şi să se înalţe până în sferele lui. Astfel că atunci când figura va avea această formă va fi foarte frumoasă"*.

Rezultă, aşadar, că linia şi forma ondulată sunt expresia mişcării şi dinamismului. Pentru a întări principiul, acelaşi Lomazzo subliniază că acea formă piramidală, metaforă despre ideea de reprezentare a mişcării, trebuie să aibă „...formă de flacără unduitoare. Aceasta înseamnă că figura trebuie să reprezinte forma literei S, dreaptă sau răsturnată şi abia atunci ea va dobândi întreaga frumuseţe... Toate mişcările trebuie reprezentate în aşa fel încât trupul să aibă înfăţişarea unei limbi de foc, lucru la care natura se pretează cu uşurinţă... Spiritul şi viaţa artei stau tocmai în mişcare,

* „Manierism, artă şi istorie", Ed. Meridiane, 1982, Lamazzo-Trattato, cartea I-a

Scanned with OKEN Scanner

căreia pictorii obişnuiesc să-i pretindă când furie, când graţie"*.

Concentrându-ne atenţia asupra acestor idei, amplu prezentate în tratatele lui Lomazzo, recunoaştem în exprimarea lor spiritul noilor direcţii în care concepţiile pictorilor se orientează. Ne aflăm în perioada Renaşterii târzii şi a manierismului care se îngemănează cu epoca barocului, al cărui spirit şi viziune vor domina în secolele următoare toată Europa.

Exprimările, poate didactice, ale teoreticianului amintit nu au stat numaidecât la baza orientării concepţiilor pictorilor, ci dimpotrivă, ele sunt în mare măsură rezultatul observaţiilor lui asupra creaţiilor contemporanilor şi ale unor predecesori. Spre exemplu, o calchiere a perioadei în care a trăit Lomazzo (1538 - 1600), cu cea a vieţii lui Tintoretto (1519 - 1594) ne demonstrează că acesta din urmă nu putea să-şi „corecteze" concepţia asupra principiilor compoziţiei în picturile sale citind tratatele primului. Dimpotrivă, veneţianul, prin operele sale, putea să consolideze valabilitatea ideilor teoreticianului.

Reţinem îndeosebi faptul că în cazul pictorilor perioadei Renaşterii târzii, manierismului şi barocului, apetitul pentru căutarea expresiei artistice a frumuseţii mişcării şi dinamismului, în general, depăşind regulile albertiene fără însă a renunţa la ele, este un factor definitoriu

* „Manierism, artă şi istorie", Ed. Meridiane, 1982, Lamazzo-Trattato, cartea I-a

Scanned with OKEN Scanner

pentru creaţiile lor. Aceşti pictori, în general, se folosesc de cuceririle Renaşterii, stăpânesc cu mare siguranţă modalităţile de a construi şi iluziona a treia dimensiune, manevrând cu libertate şi siguranţă legile perspectivei.

Ne vom opri atenţia asupra lui Jacopo Robusti Tintoretto (1519 - 1594). El renunţă la simetrismul calculat aşa cum l-au practicat, printre alţii, Perugino sau Rafael, de exemplu, sau la rigorile geometrice de tipul celor apropiate concepţiilor lui Piero della Francesca.

Tintoretto fixează punctul principal de vedere la marginea cadrului, ridicând linia orizontului la jumătatea lui sau chiar mai sus. El lasă într-un con de umbră centrul compoziţional susţinut prin construcţia perspectivică centrală, aşa cum obişnuiau predecesorii. El fixează centrul compoziţional de interes, independent de cel perspectivic.

În compoziţiile „Cristos cu Maria şi Marta" sau „Venus, Ariana şi Bachus", de exemplu, centrul compoziţional se află în mijlocul geometric al tabloului, având rolul de reper determinant al unei dezvoltări centrifuge şi în spirală a unor trasee semicirculare prin aşezarea personajelor astfel încât ele sugerează expresiv mişcări de rotaţie în jurul acelui centru ca într-un dans. Această nouă situaţie anulează în aparenţă rolul stabilizator al tramelor verticale şi orizontale, care, de regulă, determină optic, percepţia echilibrului static

Scanned with OKEN Scanner

al compoziției. Marcajele verticalelor și orizontalelor sunt vizibile prin reprezentarea unor fragmente ale decorului arhitectural. Deviza priorității liniilor curbe, ondulate, este exprimată cu fermitate de pictor. El propune mișcarea înainte de toate. Privitorul este surprins. Spațiului tabloului, înțeles ca sumă a unor delimitări în care se desfășoară ritualul componistic sugerat prin mișcarea și dinamismul figurilor, i se juxtapune perceptibil dimensiunea temporală.

Liniile de fugă sunt convergente spre acel centru geometric al compoziției. Spațiul se animă. Nu mai este încremenit. El intră într-o stare nouă prin care totul pare a se mișca. Privitorul percepe fazele mișcării în evoluția lor de la un moment la următorul. Agitația și vitalitatea sunt sugerate uneori ca având o viteză amețitoare, mai ales dacă ne referim la cea de a doua lucrare amintită.

Involuntar, privind multe din tablourile lui Tintoretto vom percepe prezența subliminală a factorului „timp" tocmai datorită măestriei cu care impune dominanta mișcării în organizarea ansamblului.

Unele compoziții sunt concepute plecând de la construcția perspectivică îndrăzneață prin amplasarea unor figuri alungite, aparent disproporționate, dacă ne raportăm la principiile albertiene, dar mult mai expresive din punctul de vedere al gândirii subiective a artistului. Acele figuri reprezentate în atitudini dinamice par a se mișca în același timp cu tranșantele linii ce

Scanned with OKEN Scanner

fug autoritar spre depărtarea fixată pe linia orizontului.

În compoziția „Furtul trupului Sf. Marcu", organizată în suprafața dreptunghiulară verticală a pânzei, (397 x 315cm.), linia orizontului este fixată la mijlocul cadrului, iar punctul principal de vedere se află la prima treime din stânga tabloului. Spre acest punct converg liniile de fugă care structurează cadrul reprezentând un spațiu dominat de un decor arhitectural, o piață publică cu delimitări scenografice bine precizate, în care se desfășoară reprezentarea plastică a temei. În planul îndepărtat vedem fațada unei catedrale în stil baroc, iar în partea stângă, cea a unui palat mai degrabă într-un pur stil renascentist. Plasticitatea acesteia din urmă este accentuată printr-o înșiruire perspectivică de arce și coloane la baza cărora paralelismul unor trepte de marmură este în măsură să sublinieze profunzimea spațiului, toate muchiile având punctul principal de fugă locul convergenței lor. De asemenea, direcțiile diagonalelor cadrului mare sunt antrenate spre același centru prin sublinieri imperative.

Grupul de personaje care susțin trupul Sf. Marcu ocupă o pătrime din suprafața tabloului, fiind cu rigoare omogenizat în cuadratul din dreapta jos. În interiorul acestei suprafețe optic bine delimitată, direcțiile diagonale proprii intersectându-se, relevă centrul expresiv al compoziției. Un braț, care susține coapsa

Scanned with OKEN Scanner

lângă genunchi a corpului Sf. Marcu, polarizează atenţia şi interesul optic. Din acest nod gordian al compoziţiei pare a se dezlănţui întregul expozeu plastic expresiv, pe suprafaţa pânzei. Aşezate în poziţii doar în aparenţă contradictorii, fragmente de figuri, siluete în mişcare, opuse direcţional sensurilor convergente perspectivic ale elementelor de arhitectură, se află într-o derulare spontană, activă, astfel încât întreaga scenă sugerează cu acuitate desfăşurarea unei acţiuni cu maximă repeziciune şi contra timp.

Personajele care susţin trupul Sf. Marcu în starea lor monolitică alcătuiesc în interiorul grupului o succesiune dinamică repetitivă de arce, curbe şi contracurbe, mai mici şi mai mari, derulându-se în direcţia spaţială orientată spre centrul perspectivic al compoziţiei. În complementaritate cu animaţia ce o percepem privind grupul personajelor, muchiile şi planurile treptelor din stânga sunt întrerupte de figurile fantomatice alergând în direcţii opuse. Fără a presupune o anume identitate, aceste personaje, prin poziţionările lor, accentuează şi amplifică ideea de mişcare pentru privitor. Acţiunea reprezentată are loc într-o piaţă publică descrisă de pictor cu precizie.

Nu relatarea unei acţiuni trebuie să percepem, ci modul în care pictorul, folosind limbajul plastic şi coordonatele geometrice ale acestuia, abstractizează. Linii, planuri, forme geometrice, curbe şi contracurbe,

Scanned with OKEN Scanner

trasee ondulatorii puse în valoare expresiv-plastică de altele rectilinii şi ferme, sunt interdependente şi reciproc determinante. Privitorul sesizează atmosfera tensionată şi de irealitate a tabloului. Ea se fixează în memoria lui şi devine obsesivă, transformându-l în complice la ceea ce se petrece în spaţiul tabloului. Din spectator devine participant activ.

Pentru Tintoretto a poziţiona o figură umană în mijlocul cadrului, într-o atitudine de alergare spre depărtările spaţiului reprezentat în tablou sau racoursiul ce poate părea forţat al unui personaj, înseamnă, înainte de orice, răspunsul la principiile estetice şi de expresie plastică în care crede cu convingere.

Dacă analizăm compoziţia „Sfântul Marcu eliberând un sclav" vom avea răspunsul la un astfel de principiu. Această lucrare (pictură pe pânză - 416x544cm) împreună cu cea mai înainte analizată, se află în colecţia muzeului Academiei din Veneţia.

Echilibrul compoziţiei este dezvoltat prin cele două personaje în mişcare reprezentate în racoursi. Ele urmează un traseu axial central, vertical, care împarte cadrul în două părţi egale. Cele două figuri sunt reprezentate una în mişcare avântată şi torsionată, iar cealaltă plonjând într-un zbor înşurubat cu capul în jos, prin braţ făcând joncţiunea cu prima. Împreună descriu o desfăşurare spaţială sinuoasă şi torsionată în jurul axei central verticale imaginară.

Scanned with OKEN Scanner

Această desfăşurare ilustrează elocvent forma esenţială a literei S, amintind până în cele mai mici amănunte de principiul „flăcării unduitoare" despre care am glosat la început.

Figura sclavului este luminată direct, marcând primul plan şi punctul de plecare în dezvoltarea succesiv dinamică a formelor predominant rotunde, care se conjugă în alcătuirea coerentă a ansamblului.

În raport cu cele două personaje, celelalte părţi ale compoziţiei, la o primă observaţie, par o aglomerare de figuri, o înghesuială de fiinţe umane doar în aparenţă dezordonată. Întreaga scenă este concepută într-o relaţie de contre-jour, ceea ce face ca aglomeraţia despre care vorbeam să fie păstrată într-o stare de omogenitate. De fapt, privim o învolburare de forme şi siluete a căror construcţie exclude planul sau linia dreaptă. Totul se supune imperativului formelor revolute, ceea ce conferă atmosferei generale un dinamism exemplar, cuceritor şi provocator totodată. Privitorul se simte atras în această învolburare ca un potenţial participant la acţiune.

* * *

Urmând cronologia datelor şi cunoscând faptul că printre discipolii lui Tintoretto s-a aflat la acea vreme şi Domenikos Theotokopoulos zis El Greco, putem discerne în oarecare măsură asupra tainelor principiilor de bază ale compoziţiei

Scanned with OKEN Scanner

practicate de pictorii secolului al XVI-lea, creatori ai unor capodopere inegalate peste timp.

Cel puțin teoretic, diferența de vârstă de 20 de ani între Tintoretto și El Greco este în măsură să confirme faptul că cel de al doilea s-a aflat în preajma unui maestru desăvârșit în privința concepției și limbajului artei sale. Tânărul pictor originar din Creta a făcut șapte ani ucenicie alături de maestrul venețian. Faptul acesta a reverberat profund asupra formării lui El Greco și este evident în lucrările sale de început.

Compoziția „Înmormântarea Contelui Orgaz", pictură în ulei pe pânză - 480x360cm, aflată în biserica Sfântul Toma din Toledo, este considerată de istoricii de artă ca fiind printre primele cinci capodopere ale picturii universale, alături de „Las meninas" de Velazquez. Tabloul a fost gândit de la bun început pentru un loc anume, suprafața sa având forma și dimensiunile corespunzătoare acestuia.

Structura de bază a compoziției, în linii mari, este simplă și cunoscută, fiind folosită frecvent când se punea problema reprezentării în epoca precedentă a temei „Înălțării".

El Greco însă reușește să modifice, dincolo de ceea ce aparent este arhicunoscut, esențialul compoziției și mesajul conținutului. Altfel decât până atunci, „...personajele par a se înălța undeva, în chip magic - preludiul unui

Scanned with OKEN Scanner

sursum (înălțare) care are, în zona inferioară, încă de luptat cu unele rezistențe, dar care pâlpâie în sus ca niște flăcări peste teoria izocefală a celor ce asistă la ceremonia funebră"*.

Pentru a decodifica complexitatea acestei compoziții este necesar să cunoaștem suportul narativ, devenit legendar, pe care se construiește discursul plastic compozițional. „Don Gonzalo Ruiz de Toledo, conte de Orgaz, protonotar al Castiliei, era un binefăcător al bisericii Sfântul Apostol Toma, în care urma să fie înhumat după moarte. În clipa în care preoții se pregăteau să-l așeze în mormânt, au coborât din cer Sfântul Ștefan și Sfântul Augustin - nemaiauzită, uluitoare întâmplare! - și l-au înmormântat cu propriile mâini.

Greco a înfățișat acest subiect legendar într-un chip foarte ciudat. Tabloul constă din două părți: în cea de jos este pictată înmormântarea, sus, primirea contelui în cer. Dar și partea de jos constă din două părți, dintr-o ceremonie și dintr-un miracol. Ceremonia este zugrăvită cu aerul de demnitate spaniolă, dar și cu obiectivitate"* .

Remarcăm în această compoziție, prin reprezentarea celor care participă la ceremonie, un sugestiv și impresionant portret de grup, ilustrând o anume categorie socială, cea a nobilimii toledane și spaniole din epocă. Veșminte negre, cu colerete albe, expresii sobre ale unor bărbați de vârste

* Max Dvorak, „Scrieri despre artă", Ed. Meridiane, 1983, pag 426

* idem, pag 424

Scanned with OKEN Scanner

diferite, purtând mustăți răsucite și bărbi ascuțite evidențiind apartenența la o anume tipologie. Ei formează suportul imagistic, am putea spune, al unei lumi reale care, în partea superioară a tabloului, face posibilă metamorfozarea în metaforă plastică a ceea „ce nu se poate vedea cu ochii și pipăi cu mâinile". „...Sus într-un vârtej de făpturi și nori, în care substanțialitatea formei a cedat locul unei viziuni eterice, contele fără veșmintele sale pământești, este primit în audiență solemnă de Hristos și Maria"*.

Pictorul dezvoltă pe verticală compoziția, făcând posibilă perceperea în același moment a două stări ale aceleiași ființe. O dată reprezentarea în partea de jos, în care trupul personajului principal, Contele Orgaz și-a încheiat misiunea pe pământ și, în antiteză, a doua stare a aceluiași, în planul superior al spiritului, reprezentat la momentul primirii sufletului său de Hristos și Maria. Ni se sugerează un dialog între starea pământeană a vieții al cărui sfârșit este implacabil și cea a speranței fără limite în viața de apoi. Timpul, ca dimensiune perceptibilă în această reprezentare construită pe antiteza amintită, este, alături de spațiu, o prezență sesizabilă. Dimensiunea timpului este asimilată eternității, nesfârșitului, dar nu și neantului, pentru că, în acea nouă ipostază, omul nu este singur. Faptul însă este condiționat de ceea ce a făcut în timpul vieții pe pământ, pentru că „...mai presus

* Max Dvorak, „Scrieri despre artă", Ed. Meridiane, 1983, pag 425

Scanned with OKEN Scanner

de toate stă ceva mai înalt, miracolul şi spiritul care au învins înălţându-se deasupra limitelor adevărului, frumuseţii şi ordinii doar pământeşti"*.

Mai mult decât alţi pictori ai timpului său , El Greco se dovedeşte un vizionar care supune principiile şi legile compoziţiei statuate de înaintaşii săi, propriilor idei şi propriilor concepţii. El ascultă, atunci când reprezintă norii şi personajele spiritualizate care se înfrăţesc cu aceştia, de cu totul alte legi decât cele ale gravitaţiei şi aspiraţia pictorului de a le domina şi învinge prin modul de a concepe compoziţia.

Lucrarea amintită, din acest punct de vedere, pare un testament al vizionarismului lui El Greco asupra acestor legi înrădăcinate din timpul lui Giotto, al Renaşterii şi nu numai. Formele şi culorile care alcătuiesc structurile plastice ale compoziţiilor pictorului toledan nu urmăresc o transcriere vizuală şi o asemănare cu sursele realului, ci dimpotrivă, materializarea unor viziuni febrile, mişcătoare şi fulgurante. Ele răspund parcă, programatic regulei conform căreia forma cea mai potrivită pentru a reprezenta frumuseţea este cea care aminteşte de flacăra focului ca expresie a mişcării şi impetuozităţii. Creaţia lui El Greco ne oferă nenumărate exemple care pot fi percepute până în cele mai insignifiante amănunte ca ilustrând aceste principii.

* Max Dvorak, „Scrieri despre artă", Ed. Meridiane, 1983, pag 426

Scanned with OKEN Scanner

Pentru pictorul toledan, funcțiile luminii și umbrei și-au schimbat fundamental starea lor naturală. Ele nu reprezintă rezultatul numaidecât al proiecției unei surse de lumină pe o formă și nici ceea ce este ascuns acestei surse. Ceea ce numim umbră și lumină reprezintă „expresia unei lumi a visului". Nu putem să vorbim numaidecât despre clar-obscur așa cum întâlnim în lucrările lui Caravaggio (1573 - 1610) contemporanul său, iar în secolul următor la Rembrandt (1606 - 1669).

Corelat cu principiile care guvernează, într-un fel sau altul, concepția despre compoziție și reprezentarea mișcării și dinamismului, amintite mai înainte, în cazul lui El Greco se cuvine sublinierea mai atentă a prezenței elementului structural de factură ornamentică, acea formă ondulatorie asemănătoare literei S în poziție verticală sau culcat. Având ca punct de plecare acest enunț, pictorul dezvoltă principiul, aplicându-l cu fantezie creativă.

Vizionarismul său determină subordonarea tuturor elementelor ce figurează o compoziție unei structuri ornamentale prealabile. El adaugă atributele ornamentului la structura compoziției, axialității verticale sau orizontale, tramelor născute prin orientările diagonalelor și revigorează gustul pentru simetrie. Concepe structuri compoziționale ornamentale bazate pe arce și curbe privite direct sau sub forma simetriilor rezultate prin oglindire. Ele provoacă reprezentări contorsionate ale

Scanned with OKEN Scanner

figurilor, răsucite şi înşurubate, ondulatorii, care amintesc de forma literei S, de „flacăra unduitoare" sau răsucirile în spirală recomandate de Michelangelo elevului său. În acest sens este exemplară compoziția „Ospățul din casa lui Simion" aflată în muzeul din Chicago. Ea este structurată începând cu baza prin două trasee perfect simetrice şi înscrise fiecare în forma ornamentală a literei S, încât par a fi reflectarea reciprocă într-o oglindă.

Privind tabloul, lectura acestei structuri compoziționale ornamentală nu prezintă dificultăți. Ea se află clar exprimată, la vedere.

Tot simetrie evidentă vom descoperi analizând compoziția „Înălțare" aflată în muzeul Prado. Dezvoltarea compoziției în această lucrare se face imitând traseul unei flăcări care țâşneşte pe direcția axială verticală.

Revenind la compoziția „Înmormântarea Contelui Orgaz", aceasta se încheie în partea superioară sub forma unui semicerc. Privind-o, ne vom aminti de timpanul unei catedrale din perioada romanică. Registrul superior are o structură ornamentală simetrică în formă treflată. Personajele sunt distribuite respectându-se regulile simetriei axiale. În rest este o învolburare şi o forfotă precipitată care se justifică prin mesajul conceput de autor şi prezentat mai devreme. Învolburarea despre care vorbim este subliniată prin orizontalitatea de friză a portretelor

Scanned with OKEN Scanner

asistenței. Ecourile mișcărilor din partea superioară, traseele ondulate și surprinzătoare se regăsesc în partea de jos a compoziției, evidente prin modul de reprezentare a grupului din mijloc, format din corpul defunctului și cei doi sfinți participanți.

Alte elemente și forme, accente de culoare sunt cu inteligență repartizate pe suprafață, rezonând cu altele din zonele opuse, cu rolul de a susține unitatea și echilibrul ansamblului.

Ne-am oprit asupra unor idei, nemeritat tratate cu indiferență pentru simplul motiv că ele aparțin manierismului, epocă percepută încă, în unele cazuri, ca perioadă confuză. Este un punct de vedere eronat, din nefericire judecătorii chemați, istorici de artă și ai culturii la vremea trecută au catalogat perioada ca fiind închisă și haotică. Pe plan artistic, manierismul reprezintă o mișcare „ale cărei efecte nu au încetat nicicând să se resimtă”*.

Denumirea de manierism este o metaforă nefericită, care în sine nu trebuie luată în considerație.

martie 2008

* Max Dvorak, „Scrieri despre artă”, Ed. Meridiane, 1983, pag 425

Scanned with OKEN Scanner

Lumină şi umbră

Aflându-ne în starea de contemplare a unei opere de artă, deseori ne vine în minte o întrebare retorică şi un răspuns, totodată, asemănătoare celor exprimate prin cuvintele lui Charles Baudelaire în secolul al XIX-lea: „Ce este arta pură în concepţia modernă? Este crearea unei magii sugestive, înglobând în acelaşi timp obiectul şi subiectul, lumea exterioară artistului şi artistul însuşi".

Glosări premonitorii cărora le descifrăm înţelesul, cu sentimentul revelaţiei, când ne aflăm în faţa pânzelor unor mari pictori ai secolului XX. În acest sens, mă voi opri asupra tabloului semnat de Giorgio de Chirico, intitulat „Melancolia şi misterul unei străzi", pictat în 1913.

Începutul de secol XX în creaţia pictorului se identifică prin una dintre cele mai noi, durabile şi spectaculoase orientări conceptuale în pictura europeană, cunoscută în istoria artei sub genericul de „pictură metafizică".

Realitatea este transpusă, în pictura metafizică, prin metafore plastice ce structurează dimensiunile visului, ale fantasticului. Ele sunt exprimate în termenii picturii, printre altele, prin scenografii arhitectonice ce contrazic logica aparentă. Atmosfera tulburătoare a unor spaţii precis desenate - în care

Imagini în anexă - pagina: 408

Scanned with OKEN Scanner

obiectele şi elementele repertoriului sunt redate cu precizie realistă - este amplificată la dimensiuni ce evocă cu lirism, tensiuni uneori halucinante.

Antecedentele formale importante în pictura metafizică le aflăm în mare parte în tradiţia clasică italiană din „Trecento" şi „Quattrocento".

Referindu-ne la creaţia lui De Chirico, aceste antecedente le sesizăm prin abordarea temei „manechinelor", prezenţa în multe dintre compoziţiile sale a motivului arcadelor romane sau referinţele plastice la lumea eroilor homerici. În cazul acestora din urmă, avem de a face cu reverberaţia, subliminală în mentalul său, a originilor care se pierd în mitologia spaţiului geografic în care s-a născut, străvechea Eladă.

Nu doar asocierea unor elemente ale repertoriului compoziţional şi reprezentarea lor cu minuţiozitate realistă fac ca dimensiunile fantasticului să impună lirismul tulburător şi halucinant. Un factor relevant şi totodată fundamental în crearea atmosferei este atitudinea pictorului faţă de funcţiile expresive ale luminii şi umbrei în susţinerea structurii compoziţional-scenografice a tabloului.

Tema funcţiei expresive a luminii şi umbrei distribuite pe suprafaţa tabloului, după logica impusă de construcţiile perspectivico-scenografice atât de personal concepute, este prezentă în majoritatea lucrărilor realizate în perioada „metafizică"

Scanned with OKEN Scanner

de Giorgio de Chirico. Amintim în acest sens titlurile: „Turnul roşu" - 1913; „Cântecul de dragoste" - 1914; „Ora metafizică" - 1915; „Nostalgia infinitului" - 1913; „Primăvara" - 1914; „Hector şi Andromaca" - 1917 şi altele. În fiecare dintre aceste lucrări relaţia dintre lumină şi umbră este privită de pictor ca un veritabil vehicul expresiv al metaforei ce dimensionează scenografiile emoţionante ale visului, cum am spus.

Privind lucrările amintite, descifrăm un alt tip de judecată a pictorului faţă de raportul dintre umbră şi lumină decât cel cu care, în general, privitorii sunt familiarizaţi. Umbra „stabileşte unitatea dintre existenţă şi devenire"*, spune Victor Ieronim Stoichiţă. Ea este un „mesager" al realităţii pentru că se naşte datorită luminii şi prezenţei obiectului ce se interpune în calea ei. Acesta este un motiv în plus de a nu considera umbra o rezultantă amorfă şi neexpresivă a acţiunii luminii.

Tema umbrei şi a funcţiilor sale expresiv plastice a constituit o frământată şi stimulatoare preocupare pentru artişti în istoria picturii, îndeosebi.

Plonjând pentru o clipă în istoria picturii universale pentru a zăbovi în faţa pânzei lui Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) intitulată „Originea picturii" - u.p. 115x169cm, aflată în Muzeul Naţional de artă din Bucureşti, vom afla că „Din umbră s-a născut frumuseţea ce-o admiri, în

* Victor Ieronim Stoichiţă, „Scurtă istorie a umbrei". Ed. Humanitas, 2008

Scanned with OKEN Scanner

vestita pictură", cum stă scris în partea dreaptă-jos a compoziției. Un personaj conturează cu ajutorul stilului umbra profilului celuilalt proiectată pe zidul din spatele său. Subiectul în sine nu reprezintă o pledoarie didactică demonstrativă spre a ilustra enunțul lansat prin titlul tabloului. Subiectul compoziției este construit având ca punct de plecare o frumoasă și plină de miez filosofic legendă. Descifrarea sensului acesteia o face cum nu se poate mai bine același Victor Ieronim Stoichiță prin cuvintele: „adevărata umbră îl însoțește pe cel care pleacă în timp ce conturul lui, fixat odată pentru totdeauna pe perete, imortalizează o prezență sub forma unei imagini, captează o clipă și o face să dăinuiască"*.

Meditând asupra acestui mesaj, ne vom aminti de atributele Umbrei în viziunile compoziționale caravaggești sau rembrandtiene și nu numai. Cu siguranță vom face un popas spre a descifra funcțiile culorii în interpretarea umbrelor prin aportul culorii-lumină de către impresioniști, pentru a avea, în cele din urmă, revelația faptului că, după aceștia, Giorgio de Chirico este pictorul care conferă umbrei cele mai complexe și misterioase atribute narative prin picturile sale metafizice.

Însuși pictorul vorbește despre pasiunea sa pentru umbrele geometrice și precise. Pentru el umbra nu înseamnă o zonă care, preluând vag forma obiectului

* Victor Ieronim Stoichiță, „Scurtă istorie a umbrei". Ed. Humanitas, 2008

Scanned with OKEN Scanner

determinant, se topeşte în spaţiul tabloului fără contur şi precizie şi definindu-se doar prin calitatea valorică în comparaţie cu lumina. Dorind să întărească această idee, el afirmă la un moment dat că „Nimic nu se compară cu enigma arcadelor inventate de romani. O stradă, un arc; soarele arată altfel când scaldă în lumină un zid roman. În toate acestea se găseşte ceva tânguitor, mult mai misterios decât în arhitectura franceză. Şi mai puţin feroce. Arcada romană este o fatalitate. Glasul ei vorbeşte în enigme pline de o poezie romană insolită; umbrele de pe zidurile vechi şi o muzică ciudată profund tristă..."*. El defineşte în aceste cuvinte geometrismul şi precizia umbrelor şi funcţia lor expresivă în sens metafizic. În alt loc, subliniind ideea, pare a o extinde la dimensiuni filosofice universale când afirmă că: „sunt mai multe enigme în umbra unui om care umblă în soare decât în toate religiile trecute, prezente şi viitoare"*. Aceste reflexii datează din 1913 şi au valoare testamentar-filosofică şi estetică pentru perioada picturilor sale metafizice.

În compoziţiile lui De Chirico, umbrele nu reprezintă doar părţi expresiv-plastice care au rolul de a contribui la iluzionarea celei de a treia dimensiuni şi a volumului pe o suprafaţă plană. Pictorul se dovedeşte, prin interpretările atât de personale ale umbrei, un filosof, atribuindu-i acesteia valori profund simbolice. Umbrele sale înglobează obiectul

* Giorgio de Chirico, „Memorii", Ed. Meridiane, 1976

* Idem

Scanned with OKEN Scanner

și subiectul, lumea exterioară a artistului și artistul însuși, contribuind la crearea unei magii sugestive tulburătoare. În compozițiile sale, privitorului i se sugerează existența unei lumi de dincolo, o atmosferă în care timpul se află într-o perfectă simbioză cu spațiul. Asociată luminii privită ca factor vital, fizic dar și simbolic, umbra reprezintă un alter ego tainic al omului. Umbra este imaginea cuiva, obiect sau ființă. Ea se aseamănă cu aceasta, dar în același timp îi aparține, însoțind-o atâta vreme cât lumina există în partea opusă. Umbra are valoarea unui simbol care nu poate fi separat de purtătorul lui. Intuind proiecția peste timp a conceptului despre umbră, Leonardo da Vinci afirma că aceasta este abstractizarea luminii. Într-un anume fel, acest fapt relevă sensurile funcțional-plastice ale umbrei în viziunea lui De Chirico. Umbra se definește prin formă, metamorfozându-se totodată în personaj, obiect, element funcțional al limbajului expresiv în structura unei compoziții. Personificarea umbrelor reprezintă un factor distinct în ansamblul compozițiilor independent de caracteristicile formale ale obiectelor datorită cărora se nasc. Pentru De Chirico umbra înseamnă taină, enigmă, mister.

Compoziția cu titlul „Melancolia și misterul unei străzi" realizată în 1913 este parte a testamentului plastic al pictorului pentru creația perioadei numită „metafizică".

Scanned with OKEN Scanner

Analizând compoziția tabloului remarcăm faptul că spațiul acestuia este cu precizie împărțit în două zone distincte - una a luminii şi cealaltă a umbrei. Cantitativ, cele două zone sunt aproximativ egale. Ele sunt repartizate în suprafața tabloului după regula diagonalei ascendente în direcția stânga-jos spre dreapta-sus. Sublinierea acestei direcții diagonale care separă câmpul tabloului inundat de lumină în partea stângă a privitorului de cel al umbrelor întunecate în dreapta, este marcată prin personajul solitar, în mişcare (alergare) care conduce cu o baghetă, pe care am putea-o bănui magică, un cerc ce se rostogoleşte în direcția amintită. Silueta unei tinere în alergare intră în cadru din partea stângă, inferioară a tabloului, inducând privitorului impresia că până aici ea a traversat o zonă a umbrelor, aşa cum ni se sugerează prin elementele învecinate.

Luminată din față, silueta cu cercul trage după sine propria umbră prelungită în afara cadrului. Lumina puternică, mediteraneană, directă şi misterioasă, creată de un soare nevăzut, a invadat fațada unei clădiri ritmată de succesiunea în perspectivă a unor arcade romane despre care însuşi pictorul spune că sugerează „enigme pline de poezie insolită". Umbra personajului cu cercul este ea însăşi o metaforă a mişcării, ce pare mai elocventă decât silueta însăşi. Sursa de lumină este ascunsă. O umbră trunchiată, a cărei formă

Scanned with OKEN Scanner

aminteşte de cea a unei figuri umane, iese în întâmpinarea siluetei cu cerc, în mişcare, din zona umbrelor, intensificând misterul atmosferei tabloului. Jocul perspectivic al arcadelor nu face decât să amplifice enigmatica atmosferă a compoziţiei. Umbra în opoziţie cu lumina este factorul esenţial al compoziţiei în crearea atmosferei tainice a tabloului. Rolul luminii în această compoziţie este de această dată doar cel de a vitaliza umbra ca actor principal. Metafora acestei vitalizări se susţine prin agenţii care, în acest caz, sunt personajul alergând cu cercul şi umbra lor purtată în direcţia diagonală ascendentă şi imprevizibila apariţie a umbrei personajului nevăzut care le iese în întâmpinare.

Misterul tabloului, stranietatea atmosferei ce o induce privitorului sunt amplificate prin modul în care pictorul pune în practică regulile perspectivei central-conice. Astfel, sensul direcţional este ascendent pentru perspectiva aplicată zonelor de lumină şi descendent, cu alte puncte de fugă, pentru perimetrul rezervat umbrelor.

Cele două orientări direcţionale perspectivice corespund unor planuri ale orizontului diferite. Superior, ascendent, pozitiv pentru părţile aflate în lumină, şi descendent, orientate spre un virtual neant al întunecimilor, pentru zona situată în umbră. Prin această opţiune atât de categoric diferenţiată asupra semnificaţiilor

Scanned with OKEN Scanner

funcţionale ale binomului lumină-umbră, pictorul relevă cu ostentaţie o profundă meditaţie metafizică despre existenţa umană şi dimensiunile sale efemere. Succesiunea arcadelor, a căror dimensiune se micşorează spre cele două orizonturi imaginare, subliniază spaţiile corespondente, antagonice şi complementare totodată, care fundamentează structural geometric compoziţia.

Liniaritatea clară este aplicată spre a reliefa atât formele, a căror geometrie aminteşte de cele prismatice, cât şi cele ale arcelor semirotunde situate atât în zona plinei lumini, cât şi în cea a întunericului. Evidenţierea curbelor semicirculare repetate descrescător se face în tablou extinzând paleta valenţelor plastic-expresive prin cele trei elipse ale cercului urmărit de fata-umbră şi cele două elipse ale roţilor furgonului. Prin această aplecare analitică asupra repertoriului compoziţiei, deducem că pictorul nu s-a limitat doar la susţinerea mesajului metafizic prin concentrarea interesului asupra reprezentării tranşante a opoziţiei luminii faţă de umbră şi a modului de aplicare a regulilor perspectivei conice. El s-a concentrat cu subtilitate asupra relaţiei dintre formele geometrice descrise liniar şi proveniența lor dintr-o matrice a rigurozităţii angular-liniară sau de origine cursiv-revolută. Aşezarea în acelaşi context compoziţional a celor două modalităţi ce

Scanned with OKEN Scanner

definesc o formă sau un volum după principiile cezanniene, reprezintă în cazul lui De Chirico, relevarea unui nou şi modern mod de interpretare a funcţiilor geometrice ale elementelor de expresie plastică.

Tabloul în cauză, prin repertoriul conţinutului şi modul de interpretare a acestuia de către autor, a suscitat multiple comentarii şi interpretări. Vom recurge în cele ce urmează la radiografia făcută de Rudolf Arnheim în cartea sa „Arta şi percepţia vizuală". „La prima vedere scena pare destul de solidă şi totuşi simţim că fetiţa nepăsătoare care mână cercul este primejduită de o lume gata să se despice după linii de sudură invizibile sau să se desfacă în bucăţi incoerente. Şi aici un corp izometric, furgonul, face din convergenţele clădirilor, adevărate deformări. Mai mult, perspectivele celor două colonade se neagă reciproc. Dacă cea din stânga care plasează orizontul undeva sus este luată ca bază a organizării spaţiale, cea din dreapta se înfundă în sol. În situaţia contrară, orizontul rămâne invizibil undeva sub cerul picturii, iar strada ascendentă cu colonada însorită este doar un miraj amăgitor ce o atrage pe fetiţă spre prăbuşirea în neant."*

Ciudăţeniile tulburătoare şi aparentele incoerenţe constructive ale compoziţiei acestui tablou nu reprezintă un argument vizibil care să motiveze eventualele comentarii ocazionale referitoare la faptul că autorul nu aplică într-un mod coerent principiile perspectivei

* Rudolf Arnheim, „Arta şi percepţia vizuală", Ed. Meridiane, 1979, pag. 299

Scanned with OKEN Scanner

conice aşa cum îndeobşte sunt apreciate de privitorii circumstanţiali.

Realitatea este că pictorul, cunoscând profund regulile perspectivei şi ale metodelor de aplicare, demonstrează, prin construcţia compoziţiei tabloului, intuitiv, posibile noi valenţe expresiv-plastice, nebănuite, în modelarea unei noi concepţii ce deschide orizonturi nevisate pentru pictura secolului abia început. Pictura metafizică reprezintă sub aspect conceptual un teritoriu a cărui exploatare nu s-a încheiat.

Scanned with OKEN Scanner

„Legenda Sfintei Nastasia" de Botticelli (1444-1510). Reprezentarea subiectului se desfășoară pe trei panouri. Ceea ce impresionează, pentru privitorul avizat în lecturarea unei imagini, este structura geometrică generală a compoziției în ansamblul tripticului și, în particular, a fiecărui panou, perfect calculată. Trasee verticale, orizontale sau oblice pe direcții mai mult sau mai puțin diagonale, se află în relație determinantă pentru echilibrul întregului cu cele curbe care dau identitate formelor închise sau deschise ale figurilor. Aceste trame structurale așează în raporturi concordante golul sau plinul ce se configurează pe suprafață, beneficiind de susținerea expresivă prin antinomiile valorice. Cu aceeași rigoare geometrică calculată, structura compoziției se edifică prin raporturile dimensionale ale părților de la „mare" la „mic" aflate în relații atent controlate.

***

Pictura lui Fra Angelico (1400-1455) cunoscută în istoria artei sub titlul „Buna Vestire" a fost realizată într-un interval de zece ani - 1435-1445 - pe panou de lemn, în tempera și are 194x194cm. Luând ca reper materialul din care este realizat suportul și dimensiunile acestuia, vom înțelege, până la un punct, de ce, pentru împlinirea operei, a fost necesar un deceniu.

Imagine în anexă - pagina: 403

Scanned with OKEN Scanner

La un prim contact vizual, interlocutorul aflat în faţa panoului este surprins şi nedumerit în acelaşi timp de prospeţimea şi puritatea angelică a imaginii dominată de claritatea discursului plastic.

Pictorul a construit întreaga scenografie apelând la matematica şi la principiile geometriei practicate în timpul său. Secţiunea de aur este aplicată fără ascunzişuri. Odată stabilite raporturile geometrice ale suprafeţelor şi definitivate părţile, „actorii interpreţi" ai naraţiunii îşi ocupă locurile în cadru.

M-am întrebat în repetate rânduri, privind această compoziţie pe simeza Muzeului Prado, de ce unii, astăzi, contestă cu vehemenţă figurativul, când este atât de evident că marii pictori făuritori ai unor capodopere au judecat lucrurile cu luciditate, folosindu-se de capacitatea de a gândi şi a abstractiza, mai întâi, pentru a deschide căile spre miezul ideilor plastice şi ale mesajului conţinut ca scop fundamental al lucrărilor...

Fra Angelico reduce forma la valenţele sale expresiv-sintetice, construind alcătuiri compoziţionale geometrice cu viziunea unui arhitect proiectant. El este mai puţin preocupat de retorica ilustrativă. Arce semicirculare, sferturi de cerc, elipse ovoidale şi curbe largi se conjugă cu trasee verticale evidente, dar şi o diagonală a razelor soarelui păstrându-şi vizibilitatea ostentativă şi evidenţiind un geometrism al cadrului apropiat abstracţiei pure prin poziţionarea în cadru şi forţa impactului vizual. Capetele celor două personaje sunt modelate ca şi cum am avea în faţă formele

Scanned with OKEN Scanner

ovoidale strunjite cu meticulozitate.

Suprafețele sunt pictate cu acuratețe urmărind fiecare detaliu și au ca finalitate crearea unor prețioase structuri plastice, cum observăm în reprezentarea peisajului din partea stângă a compoziției. Ea vibrează prin relația de complementaritate cu zona centrală a lucrării, unde suprafața este tratată cu larghețe. Armătura compoziției este formată prin tramele verticale ale coloanelor ce împart cadrul în trei părți egale, articulate între ele prin două arce semicirculare. Ele îmbrățișează, fiecare, silueta Mariei și cea a Îngerului vestitor, a cărui aripă arcuită face legătura cu zona exterioară a peisajului. Întreaga poveste se derulează în spațiul bidimensional al tabloului. Ne amintim, privind compoziția, de unele miniaturi medievale.

Mijloacele geometriei, aplicate pentru a sugera cea de a treia dimensiune, nu sunt evidente prin încercarea de iluzionare prin deformări direcționale. Cu stângăcie pictorul deschide o ușă spre un interior în care o banchetă pare a fi reprezentată în perspectivă. Farmecul lucrării este dat de puritatea și claritatea geometrică a așezării în cadru a repertoriului și de limpezimea paletei cromatice. Cu multă știință și simț al echilibrului, pictorul are în vedere ierarhia componentelor ansamblului și a raporturilor dintre elementele de repertoriu privite din punct de vedere al mărimii lor. Dimensiunile figurilor centrale dominante prin contrast cu cele două orientate spre exteriorul cadrului în partea laterală și cele reprezentate în casetele de la bază în care este

Scanned with OKEN Scanner

istorisită (narată) viața Mariei, reprezintă tema echilibrului și armoniei întregului, împlinită în esența sa prin mesajul compoziției, simbolicul moment al Bunei Vestiri.

Scena principală și casetele cu reprezentarea momentelor din viața Mariei, desfășurate la baza panoului, le-am perceput, ca de altfel întregul ansamblu, ca fiind expresia plastică a strălucirii spiritualizate, a curățeniei și candorii prin care idealul estetic al pictorului și credința sa în divinitate, alcătuiesc împreună un țel limpede ca apa unui izvor ce se naște direct din stâncă.

Albastruri pure alăturate verdelui, tonuri calde, deschise și strălucitor sidefate, frumusețea formelor ce alcătuiesc figura Îngerului vestitor și a Mariei, sunt aduse la stadiul de sinteză și spiritualizare, descărcate fiind de reziduurile materialității pământene.

Privind îndelung această capodoperă ești cuprins de o neliniștitoare stare de pioșenie, încât, fără voie, simți pornirea interioară de a îngenunchea și a închide ochii, a privi spre sinele tău, împreunându-ți mâinile pentru rugăciune cu sentimentul că doar în acest fel vei deveni, pentru un moment, complicele narațiunii și al simbolicului eveniment al Bunei Vestiri.

Scanned with OKEN Scanner

Liviu Suhar

Eseu despre pătratul - simbol şi suprafaţă

În domeniul artelor plastice şi decorative, cuvântul „suprafaţă" este frecvent întâlnit, el făcând parte din limbajul menit să definească printr-o expresie ceea ce înseamnă un suport material pregătit anume pentru a primi semnele acestuia. Termenul desemnează un plan limitat de o linie cu traiectoria închisă, dar şi învelişul exterior al unei forme în spaţiu.

Suprafaţa este subiectul preocupărilor artiştilor prin amploare, proporţii, calitatea texturii şi structurii ei în ipostaza tridimensională, dar şi bidimensională. Ea trebuie privită ca suportul material aflat la îndemâna artistului pentru întruchiparea prin elementele limbajului specific a unor idei, viziuni sau subiecte, într-un mod artistic. Pe o suprafaţă, pictorul organizează şi ordonează repertoriul tematic al unei compoziţii, elementele unui peisaj sau formele obiectelor unei naturi moarte, dar şi expresia personalizată a unui portret. Pentru pictor, „suprafaţa" nu este doar un plan, iar forma şi dimensiunile ei nu se definesc geometric întâmplător. El este convins că dincolo de limitele suprafeţei alese se află întregul univers, natura, ideile şi emoţiile sale şi ale virtualilor privitori. Suprafaţa pentru care a optat la momentele creaţiei se interpune între el şi universul căruia el însuşi îi aparţine. Menirea sa este aceea de a surprinde şi reprezenta sintetizând o secvenţă infimă din „nesfârşitul" ce există în jurul său şi al nostru şi care ne înconjoară fără a ne constrânge.

Imagini în anexă-paginile: 349, 419, 420, 425

Scanned with OKEN Scanner

„Nesfârşitul" există atâta vreme cât suntem conştienţi de prezenţa lui. El se află într-o perpetuă mişcare, provocatoare şi imprevizibilă pentru artist. Din perspectiva pictorului, decodificarea universului nesfârşit se face prin legile geometriei. Măsura este în toate cele ce ne înconjoară şi prin ea pictorul descoperă cheia descifrării şi apoi a imortalizării puţinului de care este vrednic să se apropie.

Cercetând simbolistica formelor geometrice fundamentale, pictorul, şi nu numai el, îşi va încărca spiritul cu energii stimulatoare ale imaginaţiei şi stării de meditaţie, fermenţi ai creativităţii.

Dintre formele geometriei fundamentale a căror relevare se face prin măsura şi bidimensionalitatea suprafeţei sunt, în primul rând, pătratul şi cercul. Primul dintre ele, „pătratul" este una dintre figurile geometrice universal prezente în limbajul simbolurilor. Împreună cu „cercul", „crucea", „centrul", însumează cele patru simboluri fundamentale. „Pătratul" este simbolul pământului prin opoziţie cu cerul simbolizat prin „cerc", dar şi, la un alt nivel, simbolul Universului creat, pământ şi cer, prin opoziţie cu ne-creatul şi cu creatorul, este antiteza transcendentului.

Pătratul este o figură antidinamică, ancorată pe patru laturi. El simbolizează oprirea. Pătratul implică ideea de stagnare, de solidificare şi chiar de stabilizare în perfecţie, după cum putem citi într-un dicţionar de simboluri.

De asemenea, pătratul simbolizează puterea materiei şi a celui care conduce.

Scanned with OKEN Scanner

Reprezintă, dintr-un alt punct de vedere, principiul încarnării depline, simbolizând cunoaşterea secretă a materiei pe care o ilustrează prin numeroase legături cu alte simboluri. El simbolizează realizarea umană care prin perfecţionare urmăreşte să-şi apropie opera divină. „Pătratul lung", vechea denumire a dreptunghiului ideal, ale cărui proporţii sunt rezultatul legii armoniei cunoscută sub numele de „secţiunea de aur", este forma geometrică ce exprimă apropierea de opera divină. Platon considera pătratul şi cercul ca fiind „absolut frumoase în sine".

Nu putem vorbi despre pătrat fără a aminti faptul că numărul patru, tetrada, este considerat în simbolistica numerologică cel mai desăvârşit dintre numere, acela al inteligenţei.

Pătratul, ca figură geometrică, este simbolul care exprimă orientarea în spaţiu a oamenilor. Asemeni crucii, el simbolizează dorinţa de a identifica propriul drum într-o lume haotică prin definirea unor coordonate ce exprimă direcţii clare. Astfel s-a dezvoltat, în timp, sistemul cuadraturilor de care ne folosim în mod curent. Împreună cu cercul care simbolic este asociat cerului şi forţelor celeste, formează un sistem dual. Cele două simboluri asociate reprezintă aspiraţia la starea de armonie a celor două elemente opuse: „cerescul" şi „teluricul".

În simbolistica indobudistă, mandala reuneşte cercul cu pătratul. Este simbolul iluminării ce sugerează întregul (yantra). Există nenumărate interpretări în plastica modernă a mandalei sub diferite forme, dar care nu întotdeauna sunt rezultatul unor profunde

Scanned with OKEN Scanner

interpretări ale simbolurilor.

Pătratul este, din punct de vedere centric, o formă simetrică închisă, a cărei structură interioară este generată de un sistem de axe de simetrie: două paralele în raport cu laturile sale şi două diagonale unind colţurile. Aceste axe au în comun punctul de pornire care este centrul determinat prin intersecţia dintre ele. Sunt date structurale asemănătoare cu cele ale cercului.

Definirea pătratului ca formă geometrică a unei suprafeţe, dar şi simbolistica sa amintită mai sus, însumând multiplele sensuri, profunde şi universale, vor elucida importanţa sa în practica de creaţie pentru un artist plastic.

Revenind la conceptul de „suprafaţă", fără greş vom considera pătratul ca reperul primordial bazic, necesar structurării proporţionale a acesteia, fie că ne referim doar la pătratul în sine, fie la „pătratul lung", ca rezultat al construcţiei sale după principiile „secţiunii de aur". Pătratul este punctul de plecare pentru delimitarea cadrului şi a posibilităţilor de coordonare a unui ansamblu compoziţional ale cărui dimensiune şi format sunt condiţionate de temă, subiect şi destinaţia lucrării. Îl vom considera un reper modular care permite şi determină ordonarea controlată a unui câmp de reprezentare cu dimensiuni variate pe care pictorul, apelând la semnificaţiile unui limbaj propriu, va întruchipa viziunile şi ideile sale într-un mod artistic. Modulul sau „unitatea de măsură" sunt concepte fără de care cunoaşterea aprofundată a civilizaţiei şi artei universale nu ar putea fi pe deplin pătrunsă.

Scanned with OKEN Scanner

Formatul unei suprafețe, raportul dintre lungimea și lățimea ei dacă se află într-o relație echilibrată și de armonie, va însemna de la început un prim pas inspirat către conceperea în termeni pozitivi a viitorului ansamblu compozițional propus.

În fața suprafețelor de hârtie, pânză grunduită, panel, perete, zid, paviment, pictorul cercetează, înainte de a face primul gest, limitele și raporturile dintre ele, forma și proporțiile acelei suprafețe, pentru ca mai apoi să-i încredințeze visele și ideile sale convertite în semnele și elementele specifice limbajului artelor vizuale. El privește cercetând cu mare interes, meditează amintindu-și de semnificații simbolice corespondente acelui tip de format, atinge și mângâie suprafața cu o imensă emoție. Cu vârful creionului sau al pensulei stabilește printr-un gest primordial relația cu marginile ce delimitează acea suprafață.

Urma acelei prime atingeri, prin forma și dimensiunile sale, cât și poziționarea în raport cu limitele suprafeței și structura sa geometrică ca armătură a formatului, determină o nouă situație, a câmpului vizual. Suprafața devine fereastra prin care pictorul privește reflectarea în mentalul său a realității metamorfozată într-un vis, o idee, un concept, exprimându-le printr-o sinteză ideatică, atemporală și personalizată, ce urmează a se materializa prin mijloacele unui limbaj semantic specific.

Problematizarea actului de creație și materializarea lui începe din momentul alegerii suportului-suprafață pe care vom rândui gândurile și ideile noastre, convertite la starea

Scanned with OKEN Scanner

de linii, pete, tonuri şi nuanţe de mărimi diferite, calitate cromatică şi de valoare. Suprafaţa pe care vom aşeza toate aceste elemente putem să ne-o propunem delimitând-o pe paginile caietului pentru schiţe într-o primă etapă, consemnând naşterea viitoarei compoziţii.

În urma vizionării marii retrospective Cezanne deschisă în 1907, Braque şi Picasso, notează Kahnweiler în cartea sa „Mes galeries et mes peintres", „Au remarcat la Cezanne în primul rând ideea construirii unui tablou, ideea că un tablou nu este o felie de natură servită cu artă şi nici o fereastră deschisă către lumea exterioară ci este, înainte de toate, o suprafaţă plană de o anumită dimensiune pe care pictorul ne redă senzaţiile sale. Însuşi faptul de a introduce forme colorate ce fixează aceste senzaţii pe o suprafaţă dreptunghiulară plană, creează un anumit ritm".

În istoria picturii, exemplele despre ceea ce formează subiectul comentariului nostru sunt nenumărate. Abordarea temei despre „suprafaţă" şi forma ei pătrată, cu valenţele sale expresiv-simbolice exclusive, se petrece mai ales în arta modernă a secolului XX şi este direct legată de evoluţia artei abstracte. Faptul este semnificativ pentru că este rezultatul unor noi concepţii referitoare la sintetizările succesive şi apropierea de esenţialul cu valoare simbolică. Arta lui Vasily Kandinsky, Piet Modrian sau Malevici, dar şi a altora, reprezintă exemplificarea acestor noi direcţii.

Pentru a ajunge la esenţă, artistul parcurge o succesiune de etape. Pictorul Maurice

Scanned with OKEN Scanner

Denis, la sfârşitul secolului al XIX-lea, preocupat de elucidarea acestui proces laborios, ajunge la concluzia că interpretarea realităţii se face „prin alegere şi prin sinteză" şi că „a sintetiza nu înseamnă neapărat să elimini anumite părţi ale obiectului, ci să-l simplifici în sensul de a-l face inteligibil. Într-un cuvânt, să ierarhizezi, să supui fiecare tablou unui singur ritm, unei singure dominante, să sacrifici, să subordonezi - să generalizezi". Este un motiv pentru care credem că trebuie să ne oprim privirea cu atenţia sporită asupra „suprafeţei" pe care urmează să pictăm, considerând că forma de bază pentru început este cea a pătratului, din care derivă celelalte în pregătirea estetică a câmpului pe care vor înflori gândurile şi visele pictorului. Reuşita noastră va fi pusă sub semnul incertitudinii dacă vom neglija dintru început caracterul formatului şi proporţiile lui. Etapele de lucru pentru un pictor se derulează într-o succesiune anume, iar el le parcurge mai mult sau mai puţin conştient. Picasso, pictorul a cărui contribuţie la îmbogăţirea şi diversificarea limbajului şi a conceptelor artei vizuale, cât şi a investirii cu valenţe-expresiv estetice a unor materiale şi obiecte la care nu s-a gândit nimeni până la el, este un exemplu substanţial. Pentru realizarea unei lucrări, el parcurgea traseul oarecum clasic al elaborării. Cercetători avizaţi şi mărturii contemporane arată că: „Înainte să înceapă un tablou cubist, Picasso făcea o schiţă realistă şi încet-încet, prin etape succesive şi simplificări, ajungea la versiunea cubistă. El se străduia să surprindă esenţa, structura obiectului sau a modelului". În anii deplinei maturităţi, într-un

Scanned with OKEN Scanner

interviu publicat în revista „Arts" din iunie 1945, el mărturisește că „atelierul pictorului trebuie să fie un laborator. Pictura este un joc al minții". Ea „nu a fost niciodată o oglindă a lumii exterioare, nici nu a semănat vreodată fotografiei; a fost o creare de semne ce au fost totdeauna just citite de contemporani, ce-i drept, după o oarecare pregătire", spune Kahweiler. Referindu-se la cubiști, ei „au creat semne incontestabil noi și aceasta a condus la o interpretare dificilă a tablourilor lor pentru o perioadă lungă de timp".

Istoria picturii secolului XX ne arată că din curentul cubist s-a dezvoltat un anume tip de abstracționism reprezentat printre alții de Piet Mondrian, a cărui operă, privită în evoluția sa, pare a fi cea mai fidelă ilustrare a concepției lui Maurice Denis despre accesul la sinteză. În creațiile lui Mondrian, formele geometrice de bază sunt, în esență, semne ale propriului limbaj. Pătratul și suprafața se află, în concepția artistului, într-o tainică relație de armonie, fiind, în același timp, suport și purtător al mesajului estetic. Prin nenumăratele abordări ale pătratului în variante multiple, asistăm în aparență la un complicat proces de scoatere din anonimat, cu orice preț, a acestei figuri geometrice și prefacerea ei în semn și simbol al cărui conținut acoperă, într-un sens metaforic, universul. Depășind aparențele, privitorul, în fața unor compoziții de Mondrian, simte nevoia de a prelungi șederea căutând, nu explicații, ci descoperind că acele riguroase figuri geometrice și trasee rectangulare nu sunt rezultatul unui exercițiu grafic, ci misterioase semne cu

Scanned with OKEN Scanner

înțelesuri simbolice.

În practica de atelier, pictorii meditează mai puțin, poate, asupra valențelor estetico-simbolice ale pătratului, dar intuitiv se apropie de el, pentru că acesta reprezintă un element de referință pentru începutul fiecărei lucrări. Evoluția artei lui Mondrian este cuceritor de limpede. El a simplificat progresiv procesul de creație propriu, eliminând elementele referitoare la înfățișările naturale; a redus paleta cromatică limitându-se la alb, negru și cele trei culori de bază, susținându-le doar printr-o armătură de linii ortogonale care determinau suprafețe pătrate și dreptunghiulare, ale căror raporturi armonice sunt riguros controlate. Limbajul artei lui Mondrian este auster și îi permite apropierea de combinațiile subtile ale formelor amintite, în starea lor geometrică pură.

Remarcăm la începutul secolului XX preocupările unor pictori pentru teoretizarea actului de creație și relevarea unei atitudini tranșante cu referire la funcțiile expresive ale formei geometrice. Este cazul mișcării avangardiste a suprematiștilor care însumează opiniile și ideile lui Kazimir Malevici. Teoriile acestei mișcări susțin suveranitatea formei abstracte limitată la pătrat, dreptunghi, cerc, triunghi și cruce. Ele au fost explicate în eseul lui Malevici „De la cubism și futurism la suprematism". Autorul eseului a realizat lucrarea „Pătratul negru" în 1915, ca rezultat al unor reprezentări anterioare. În 1913 a realizat decorurile pentru opera futuristă „Victorie asupra soarelui", al cărei conținut se axa pe

Scanned with OKEN Scanner

conflictul dintre lumină şi întuneric şi al cărei final proclama triumful nopţii. Cortina actului I realizată de artist, după cum mărturiseşte chiar el: „reprezintă un pătrat negru, embrionul a tot ceea ce poate fi generat în formarea teribilelor forţe... În operă el vesteşte începutul victoriei". Teoriile suprematiste şi exemplul pătratului negru au germinat în timp prin dezvoltarea, în deceniile următoare, a abstracţionismului.

Reţinem din acest exemplu faptul că artiştii au continuat şi continuă să adauge semnificaţii noi simbolurilor, a căror perenitate nu a fost dezminţită. Arta modernă, cel puţin prin exemplele amintite, ne relevă faptul că acele forme geometrice fundamentale despre care am amintit se încarcă cu sensuri noi a căror interpretare, uneori dificilă, s-a consolidat cu timpul datorită pregătirii şi iniţierii generaţiilor de privitori contemporani cu timpul facerii acestor opere.

dec. 2008
ian. 2009

Scanned with OKEN Scanner

În loc de postfață

Această carte s-a născut de la sine. Ea nu este configurarea unui proiect cu o anume tematică. Conținutul adunat între coperți reprezintă crâmpeie ale unor experiențe particulare derulate pe parcursul mai multor ani. Unele texte au văzut lumina tiparului în revista „Cronica", „Dacia literară", „Convorbiri literare" sau „Astra", în forme concentrate care, apoi pentru a fi așezate în cele din urmă între coperțile prezentei cărți, au fost reluate, îmbogățite sau adăugite.

Recitind cartea, acum la final, mi-am dat seama că aș fi putut propune și alte variante de repartizare a subiectelor urmând logica unor altfel de criterii. Important însă mi se pare faptul ca cititorul să descopere în cuvintele mele, binefăcătoare complementarități, mai ales, pentru aria spirituală proprie.

Câte ceva din trăirile și emoțiile care m-au învăluit privind unele opere ale înaintașilor picturii românești și din Europa; expozițiile unor contemporani dar și lecturile unor cărți care lipseau domeniului artelor vizuale, nădăjduiesc că vor rezona în memoria și conștiința celor care vor considera că acordarea câtorva minute pentru lectura acestui volum, nu înseamna numaidecât o pierdere de timp.

Cei peste patruzeci de ani de profesorat și-au pus, cu siguranță, amprenta asupra gândirii mele, ceea ce face ca din unele texte să transpară remarcabile balsamuri omilice (de predică), cred eu.

Nu mi se pare însă că aspectul acesta poate fi considerat un neajuns dacă ne gândim că apetitul pentru lectură, în general, a scăzut, el fiind suplinit prin amalgamul informațional al internetului din care extragerea

Scanned with OKEN Scanner

selectivă a datelor nu totdeauna se face urmând calea cea mai potrivită și eficientă.

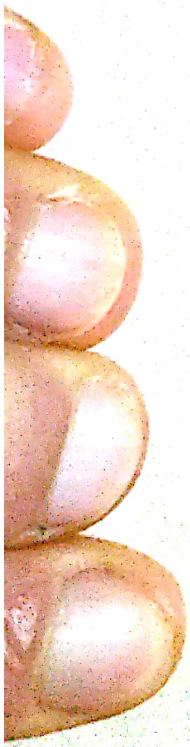
Nevoia de a scrie, pe măsura apropierii de vârsta senectuții se îngemănează tot mai mult, pe furiș, cu vitala consecvență față de cea a dorinței de a picta. Ele se contopesc în trunchiul comun al unui arbore a cărui coroană ramificată va avea la timpul său forma și substanța operei.

Ideile și subiectele în multe situații se nasc din pepinierele celor două domenii: ale picturii și ale scrisului, mutându-se dintr-o parte în cealaltă, germinând la rândul lor noi subiecte și teme. În esența lor reprezintă atitudini reflexive materializate ca răspunsuri la întrebări existențiale.

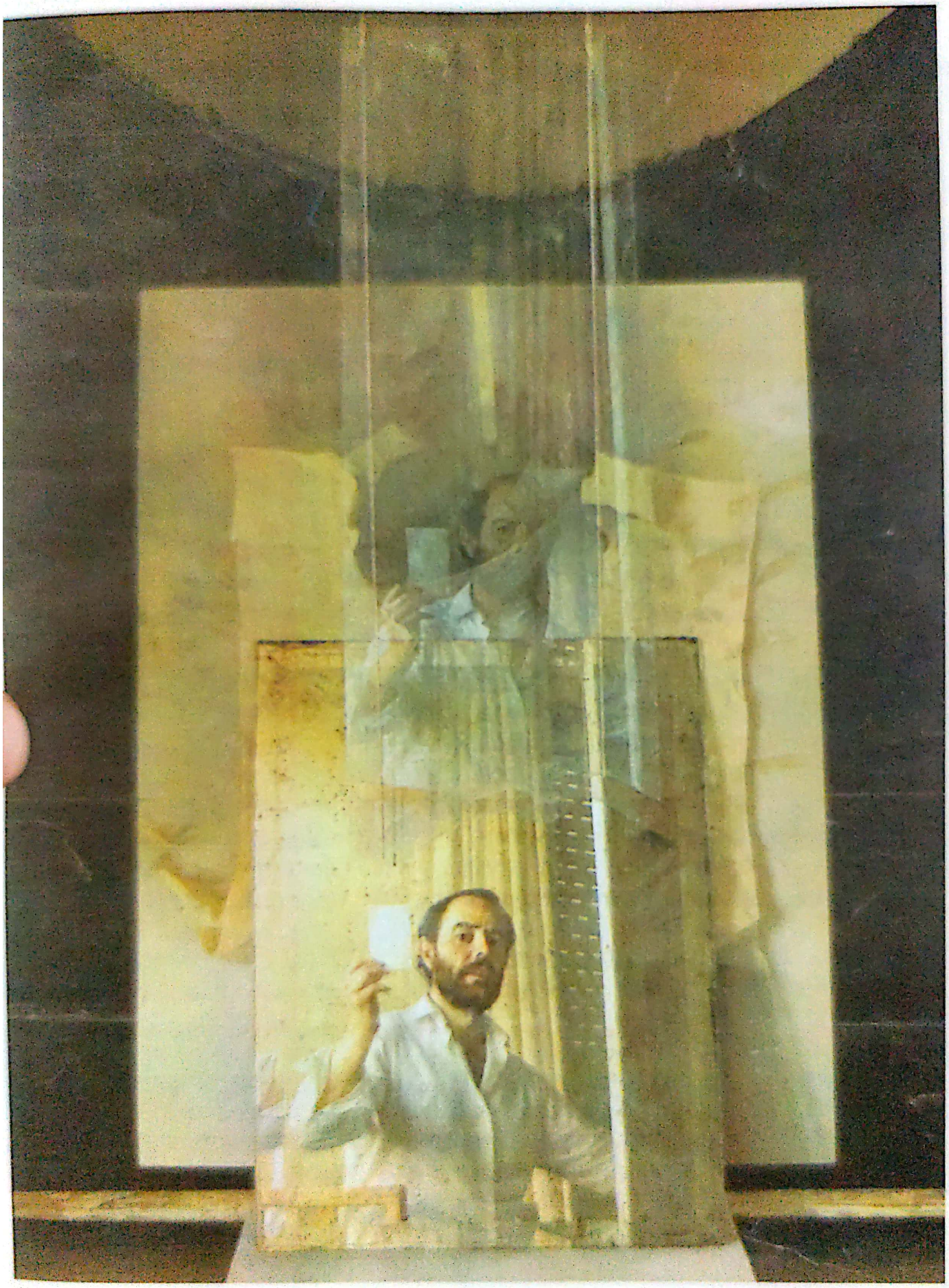
Aceste „glose în labirintul artelor vizuale" urmează alte patru titluri de cărți apărute în anii care au trecut.

Autorul își exprimă recunoștința față de editura „Dana Art" și fiecare dintre membrii echipei care prin prestația lor profesionistă au făcut posibilă buna împlinire a demersului editorial.

Liviu Suhar

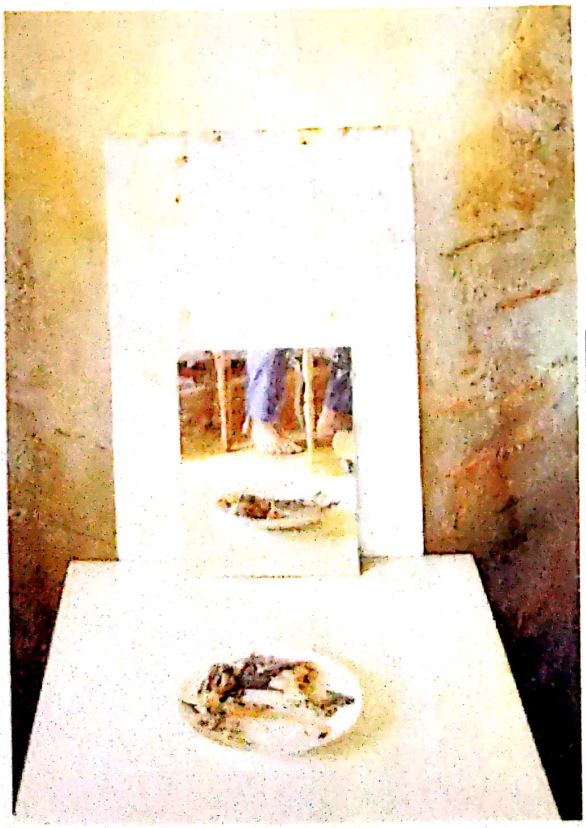


Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

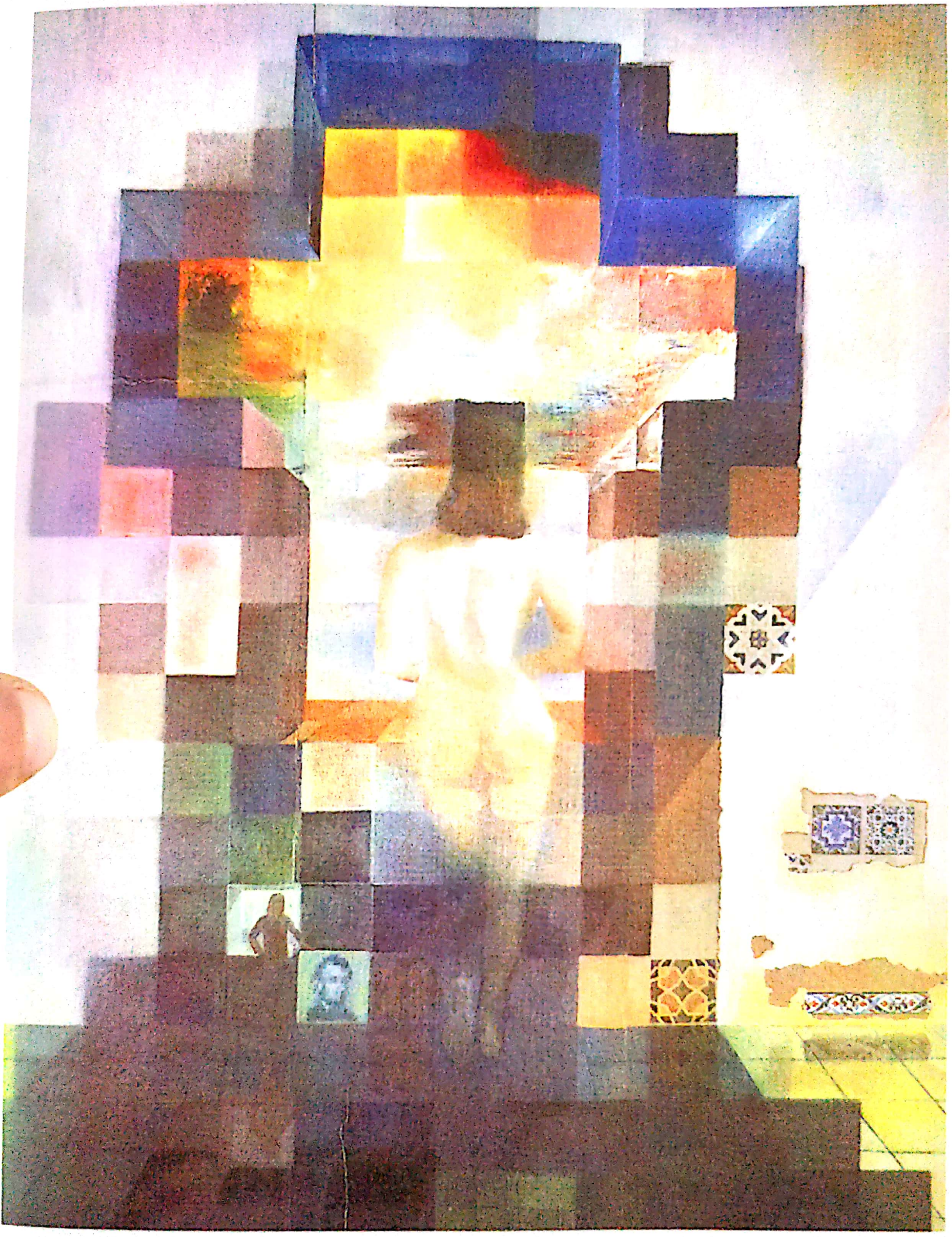


Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

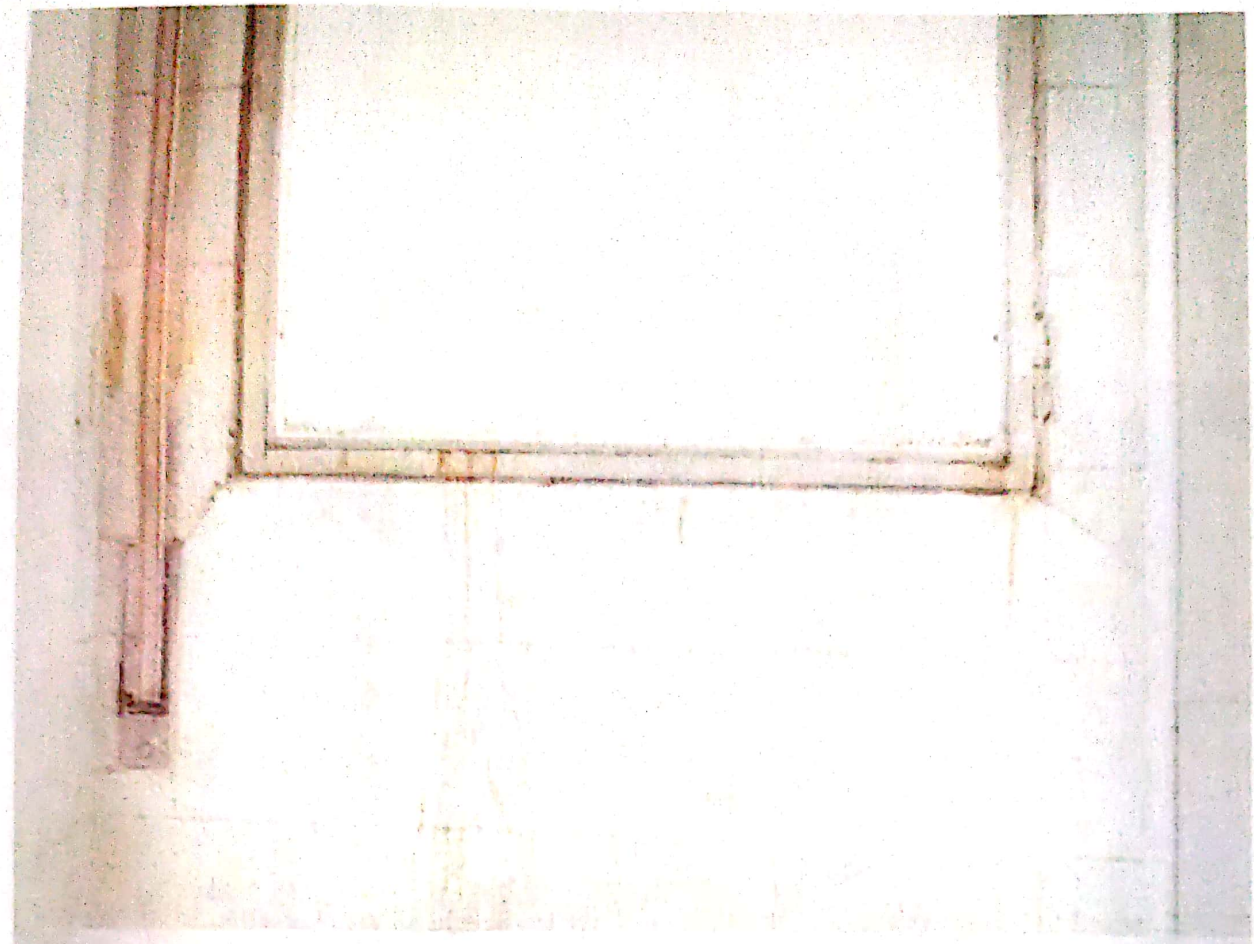
Scanned with OKEN Scanner

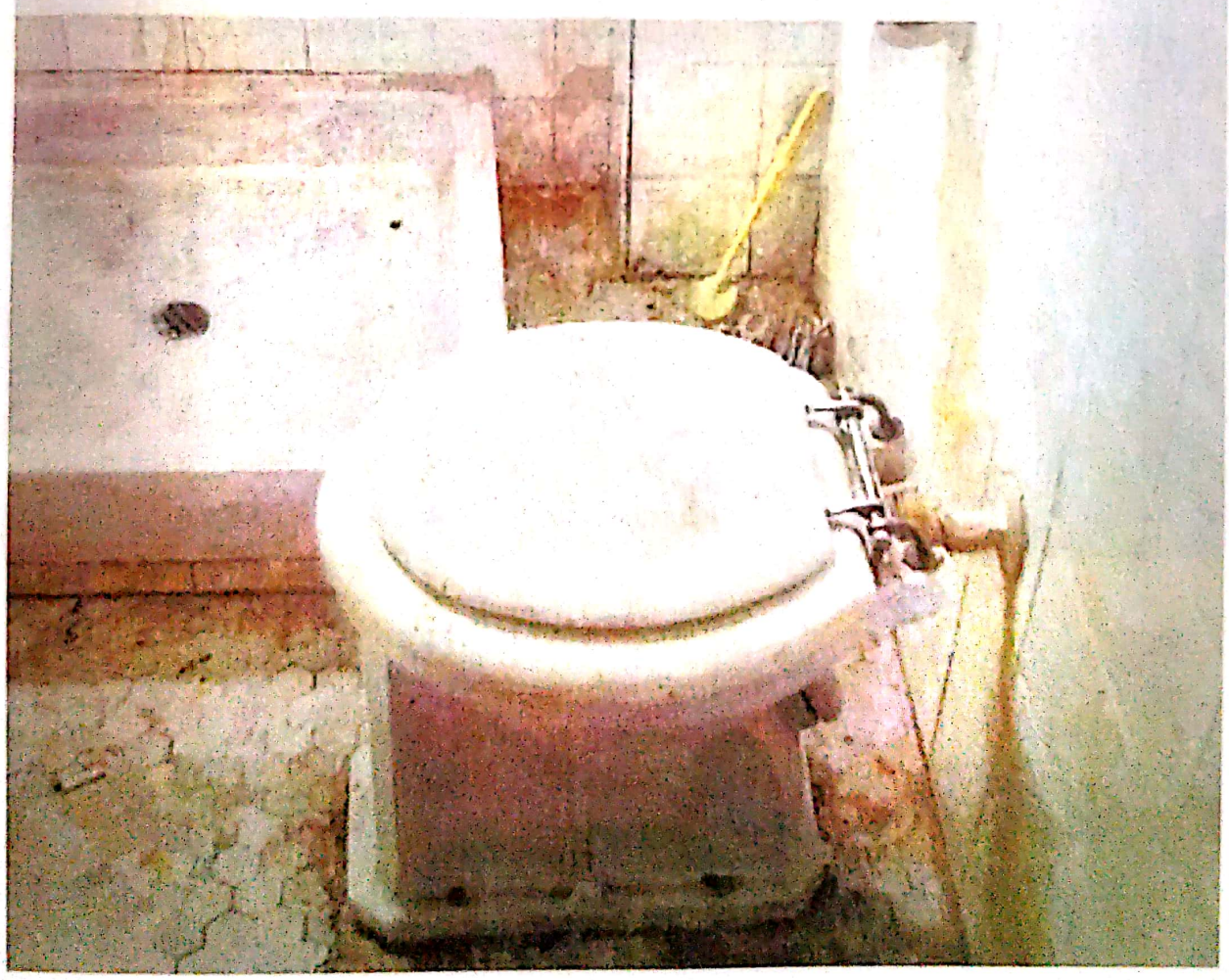
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

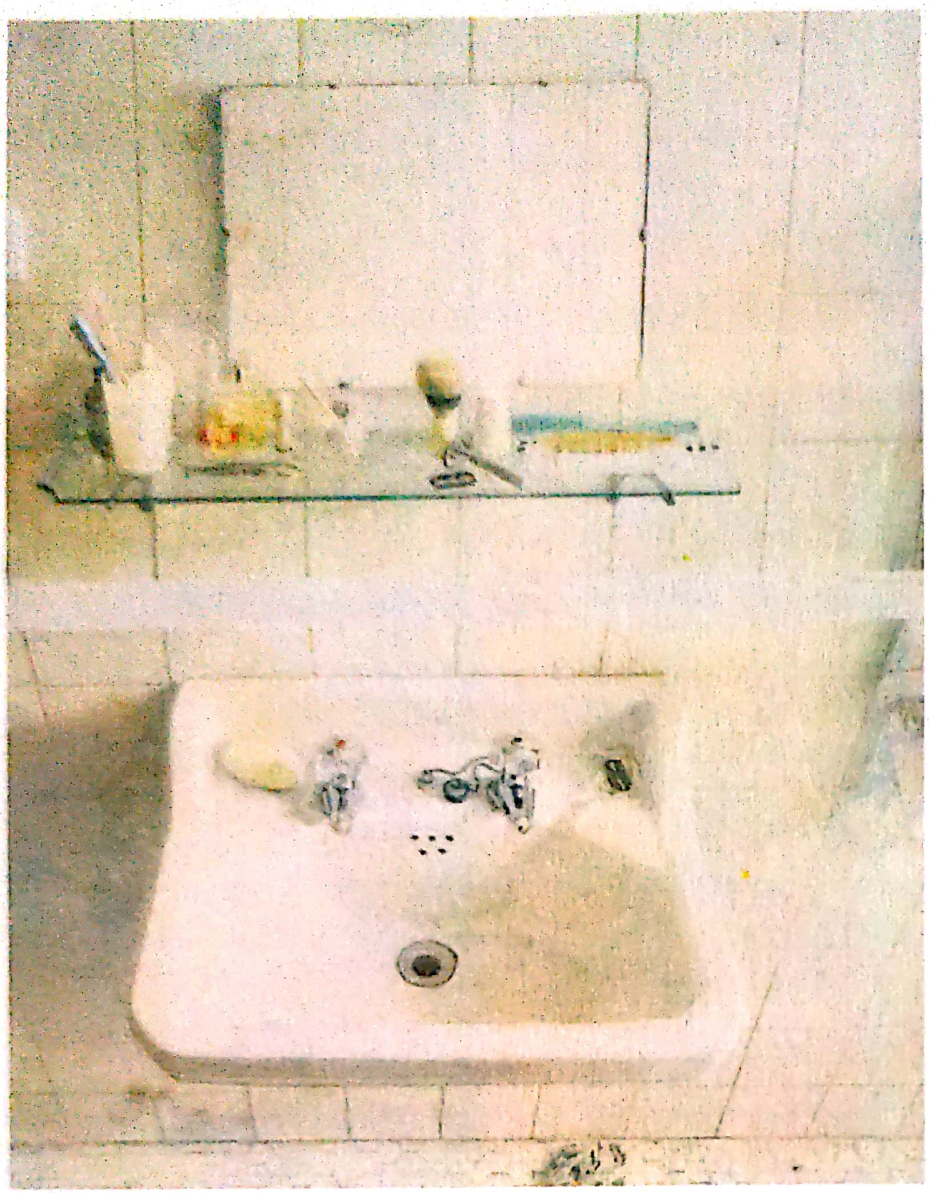




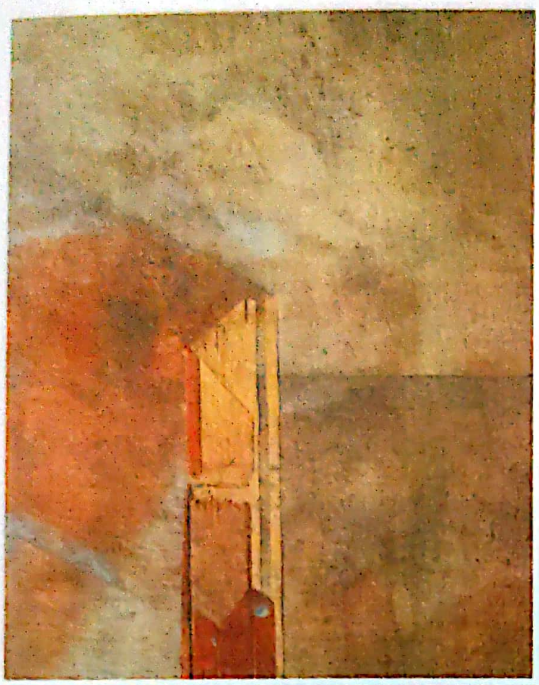
Scanned with OKEN Scanner

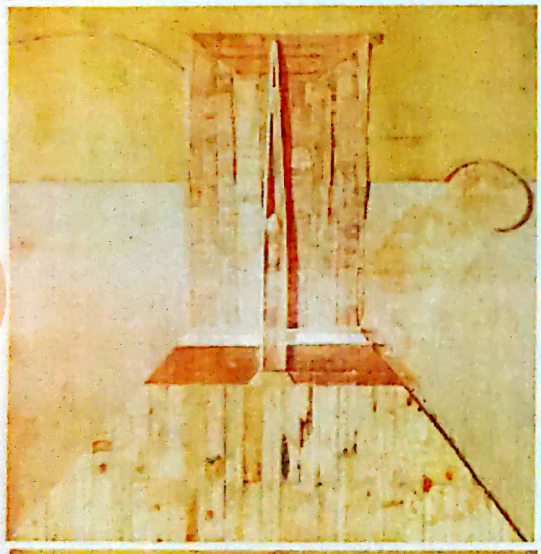
Scanned with OKEN Scanner

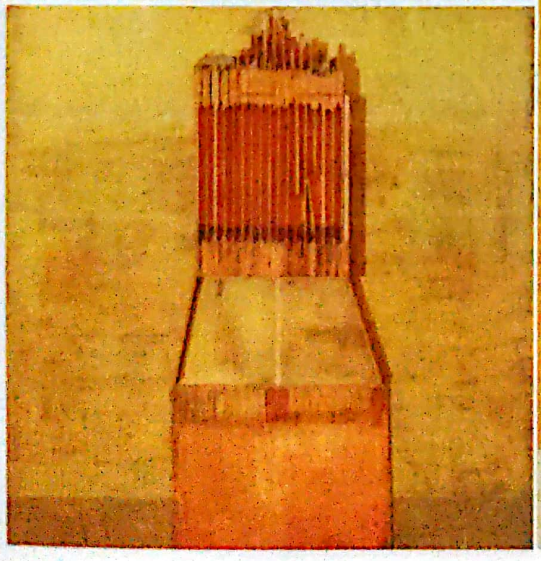
Scanned with OKEN Scanner

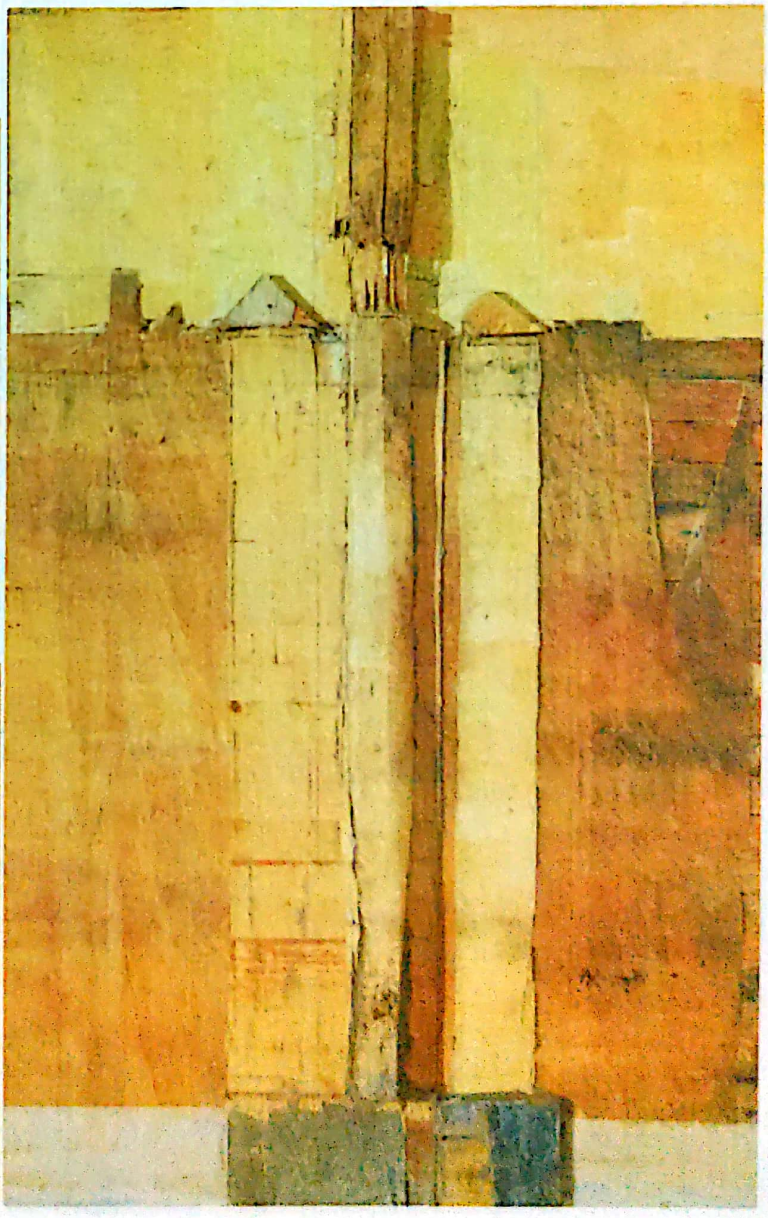


Scanned with OKEN Scanner

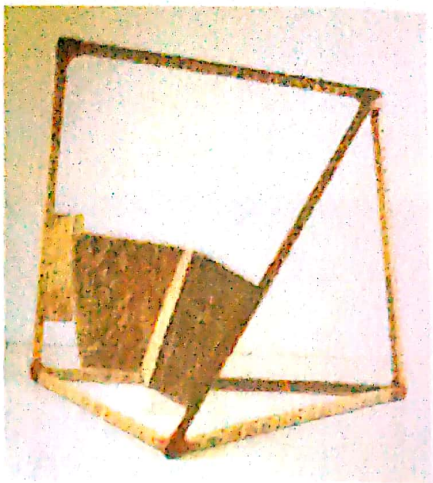


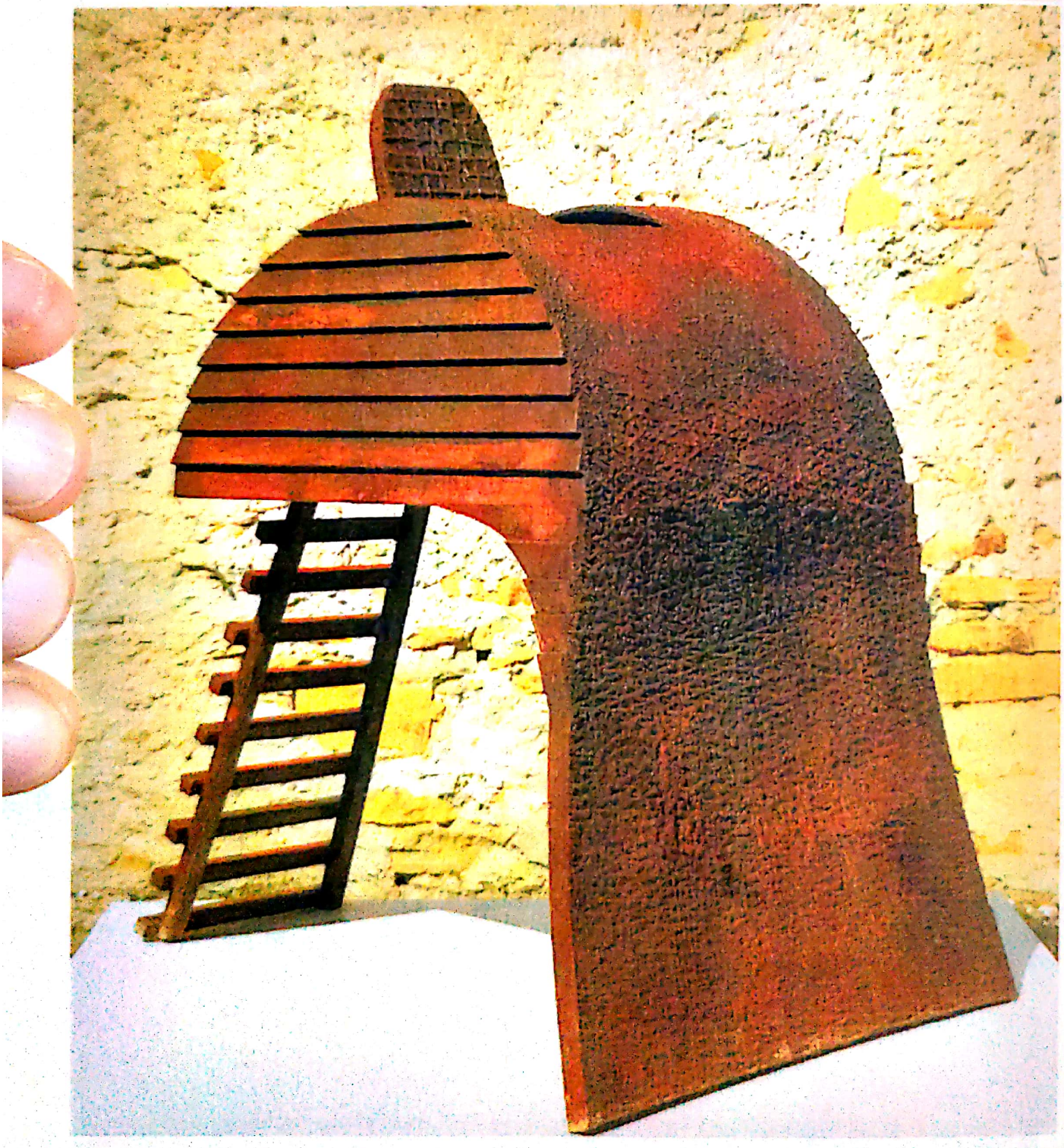






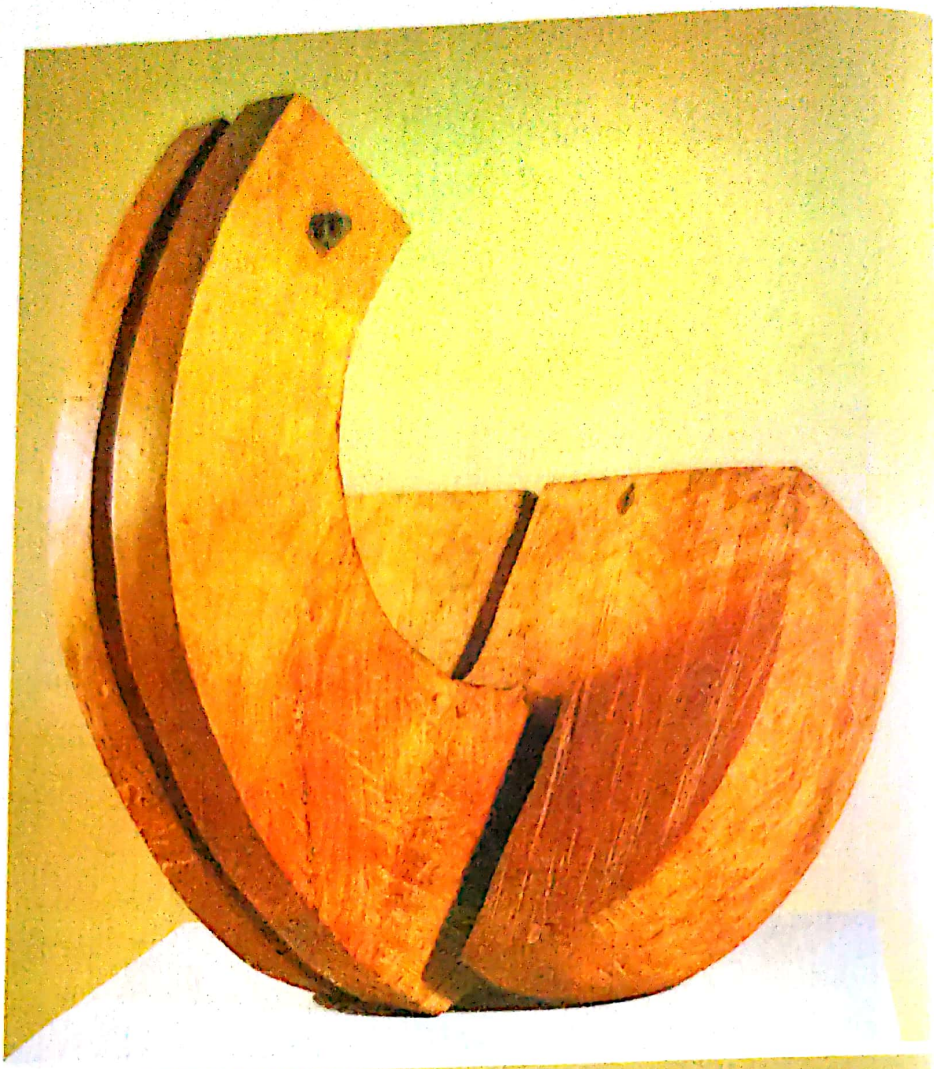
Scanned with OKEN Scanner

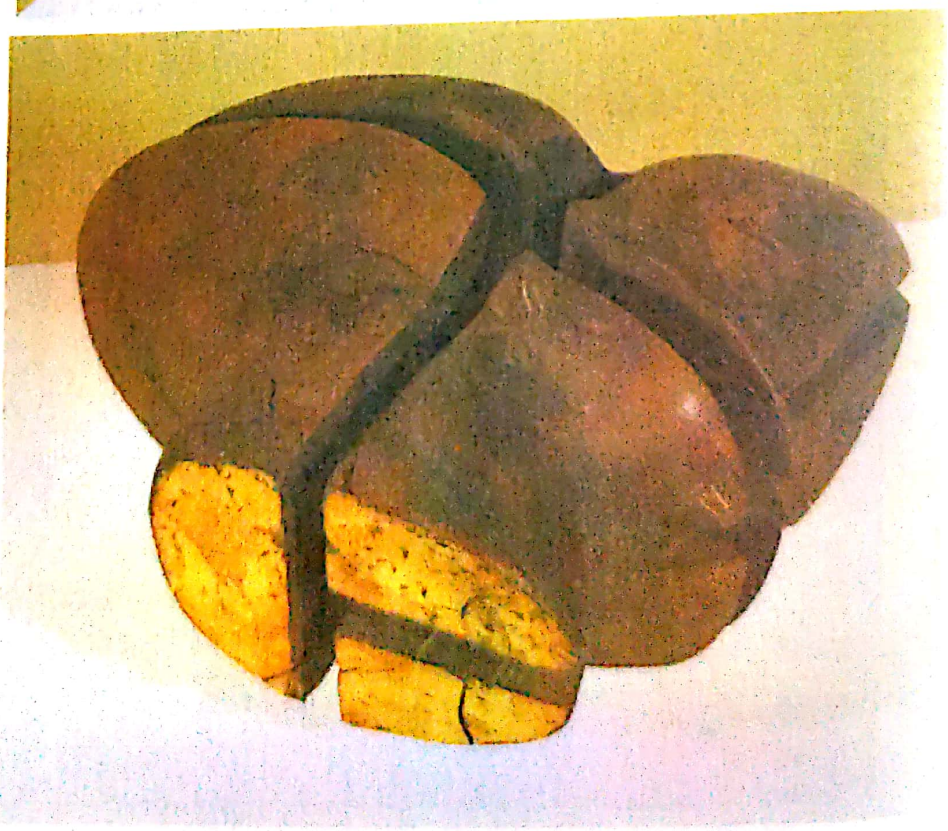




Scanned with OKEN Scanner

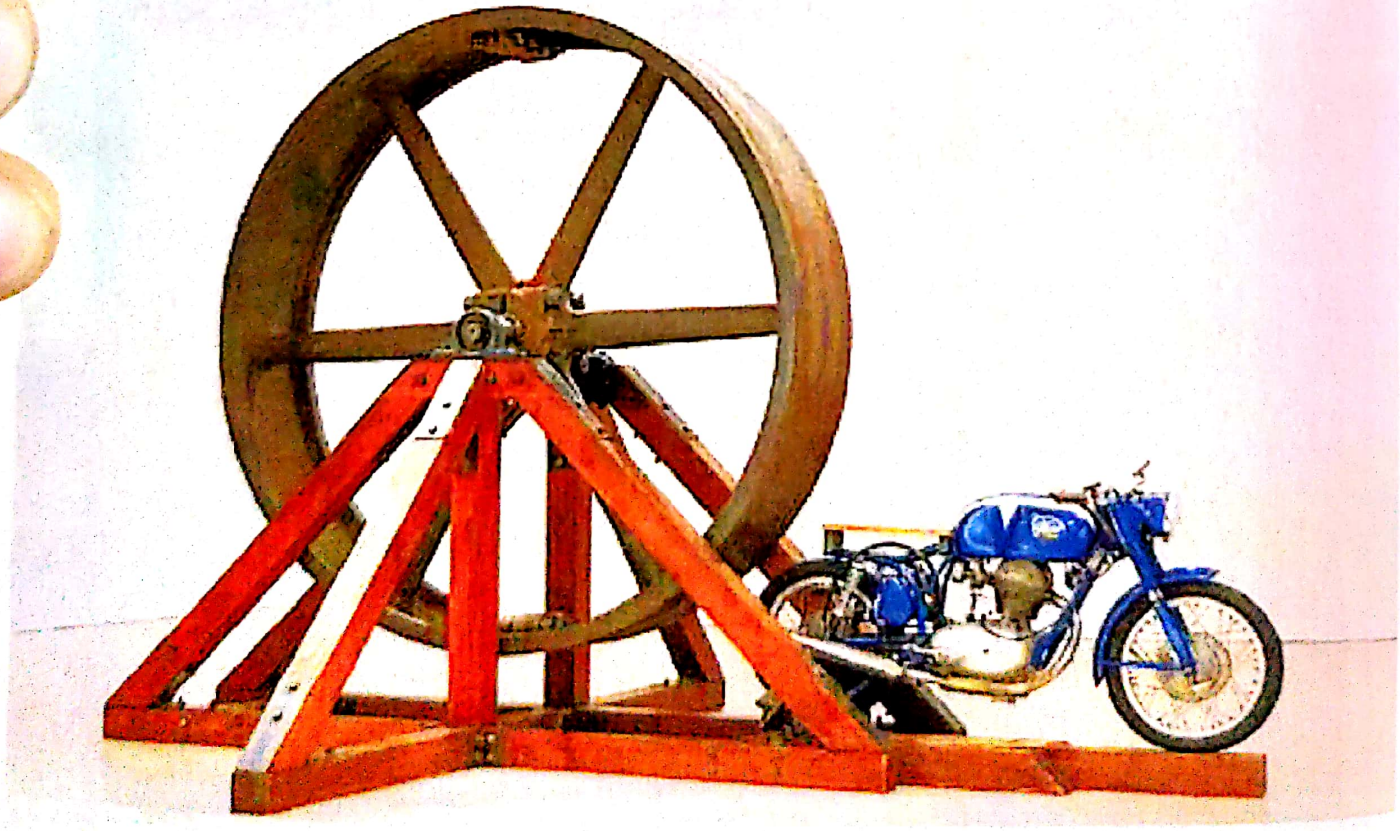
Scanned with OKEN Scanner





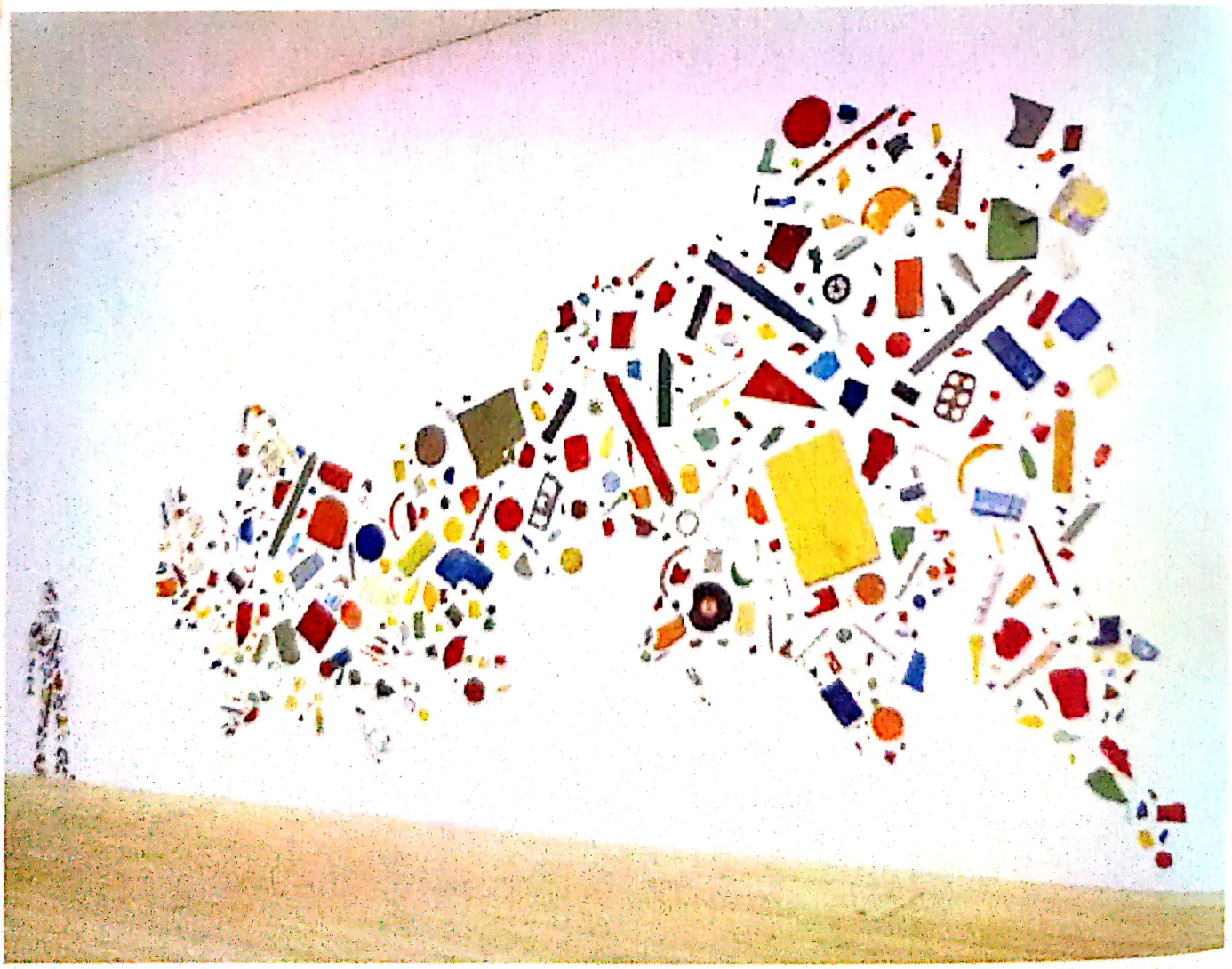
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



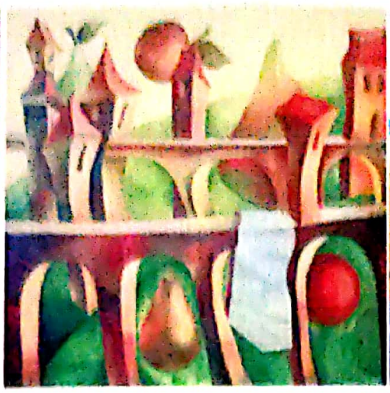
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

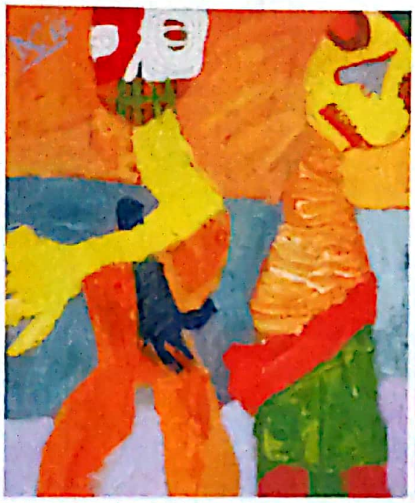


Scanned with OKEN Scanner

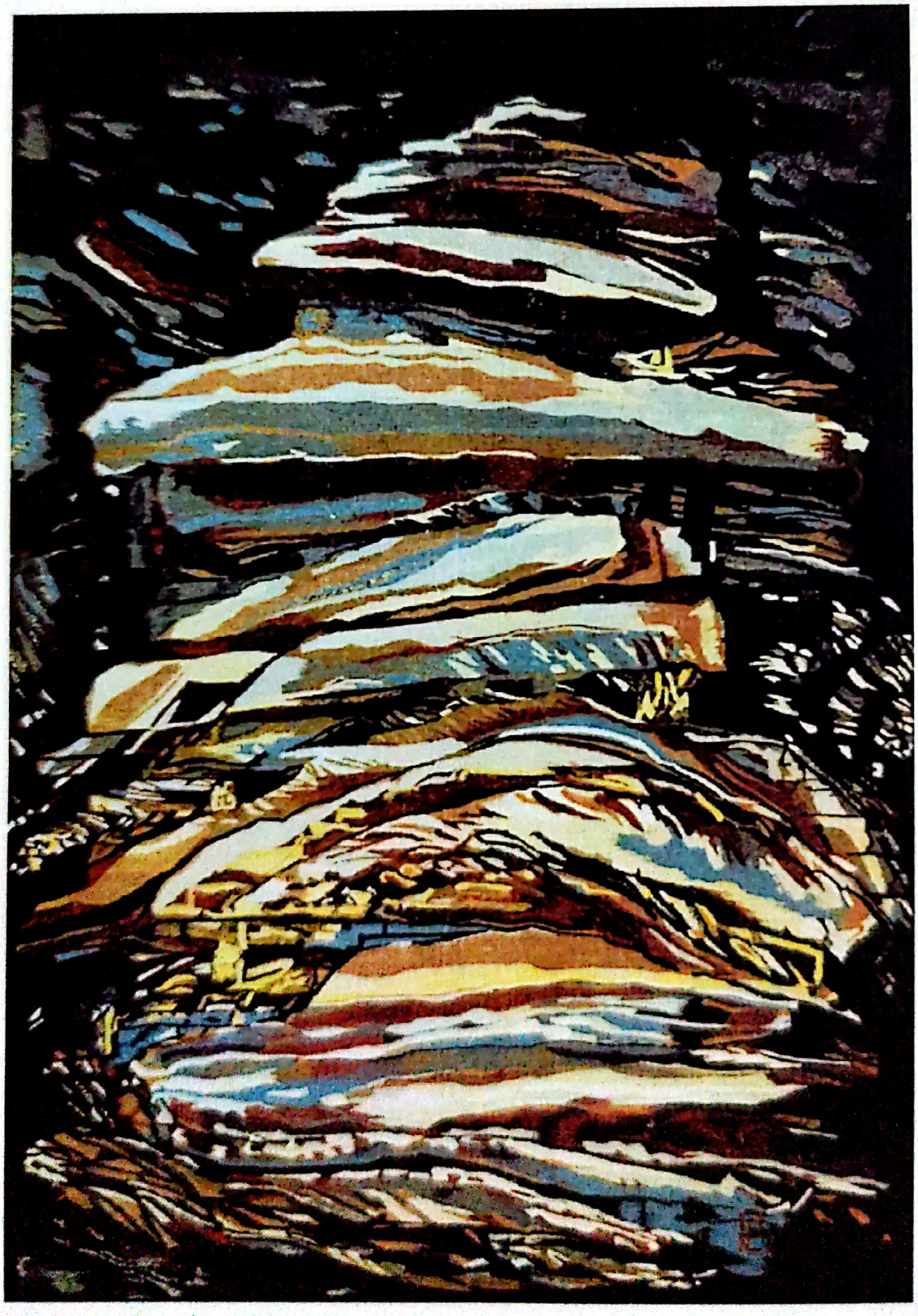
Scanned with OKEN Scanner



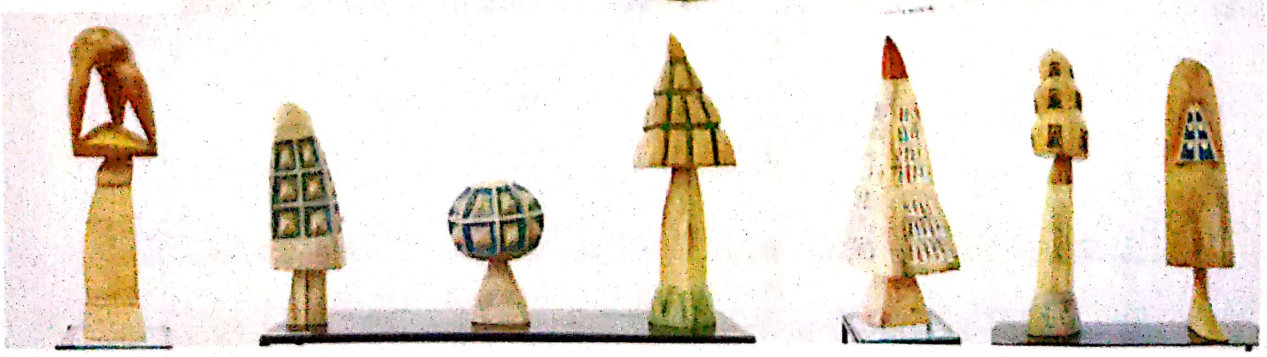
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

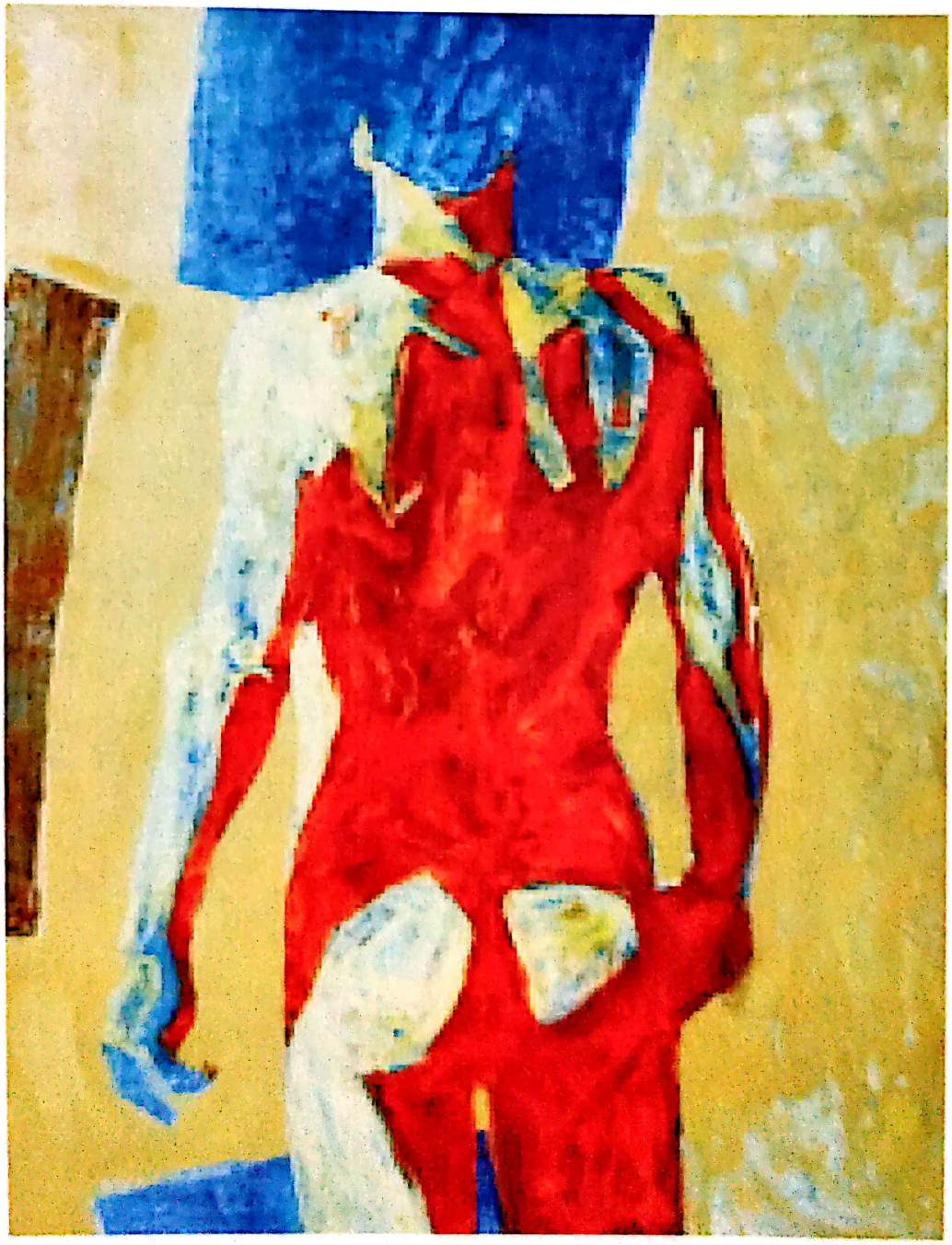


Scanned with OKEN Scanner



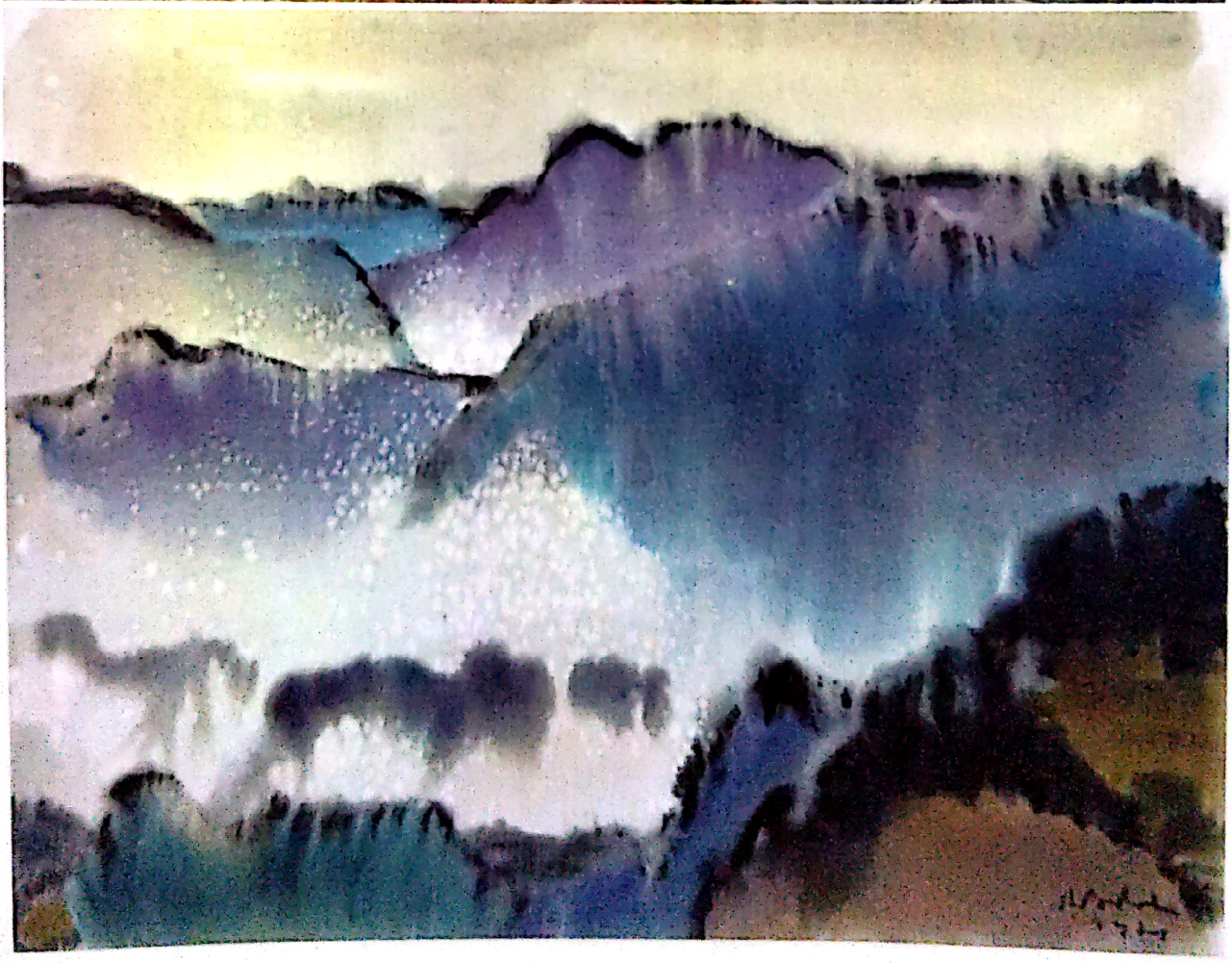
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



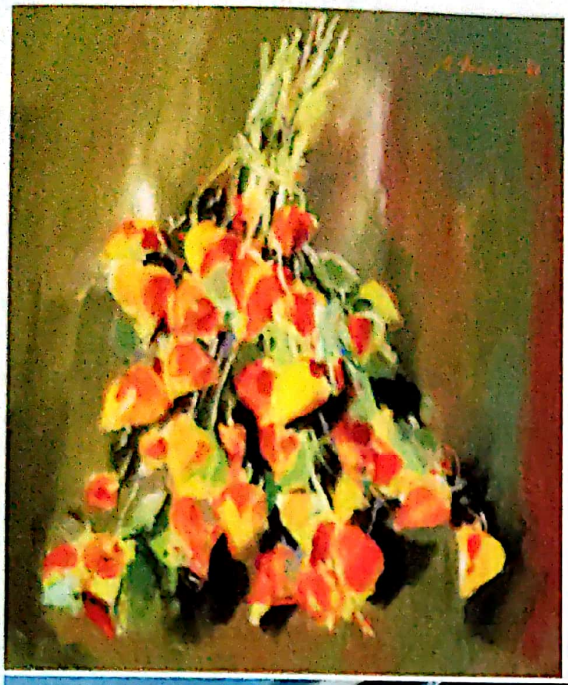
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

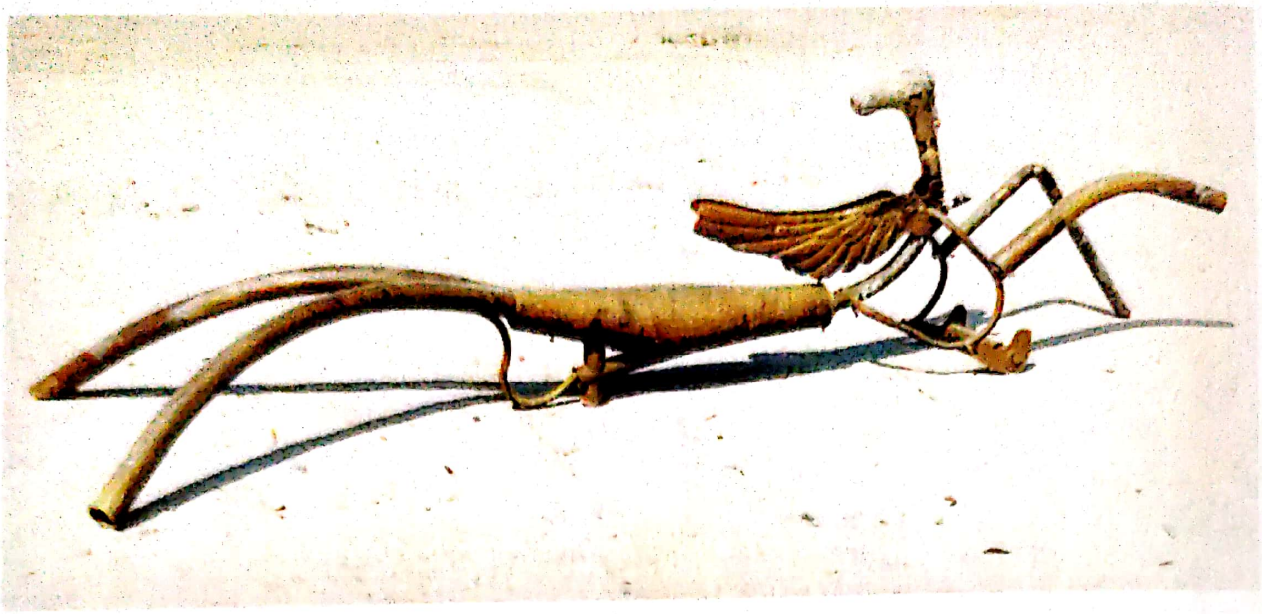


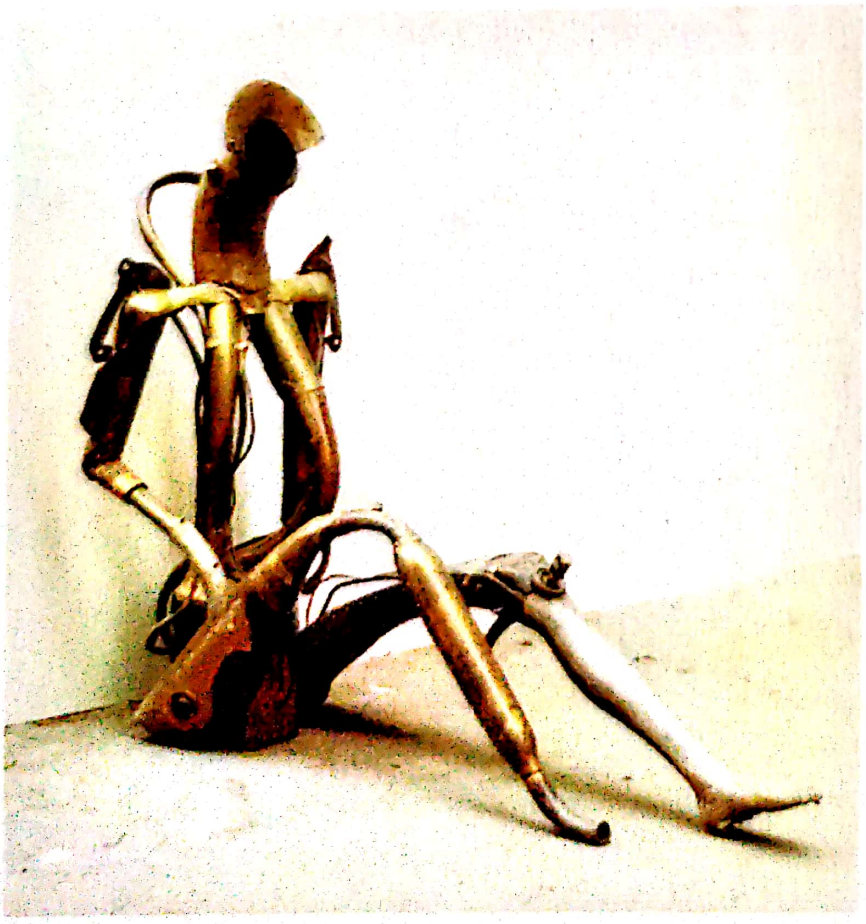
Scanned with OKEN Scanner

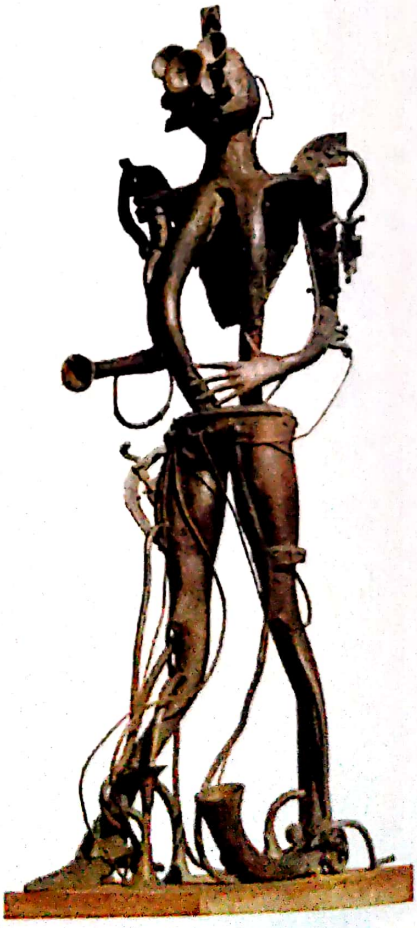
Scanned with OKEN Scanner



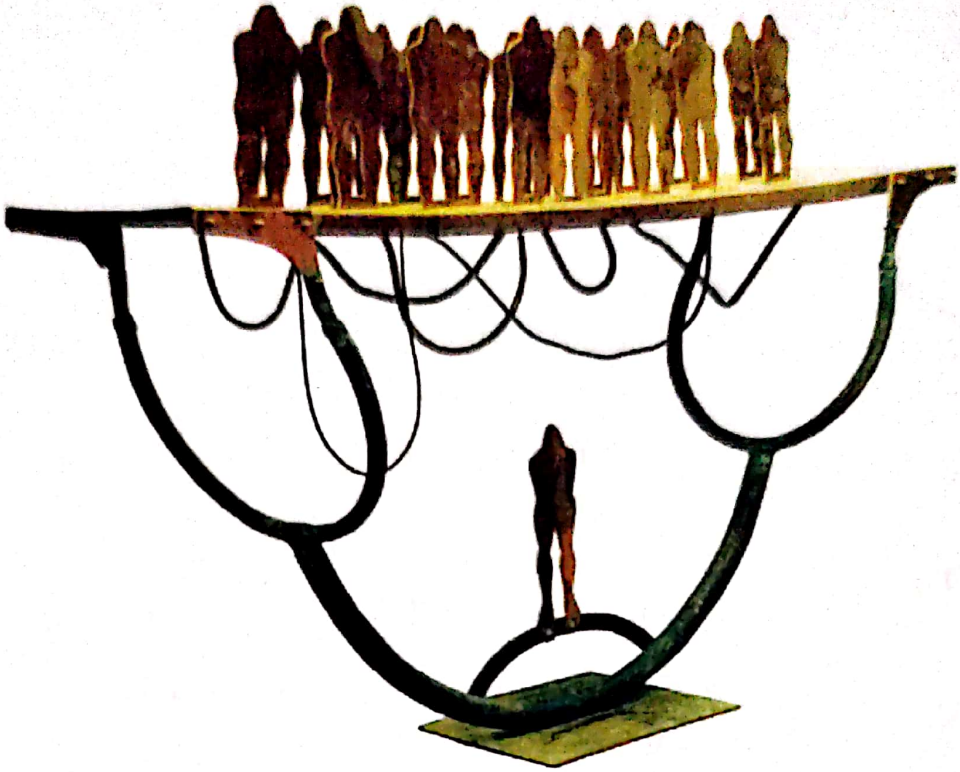
Scanned with OKEN Scanner



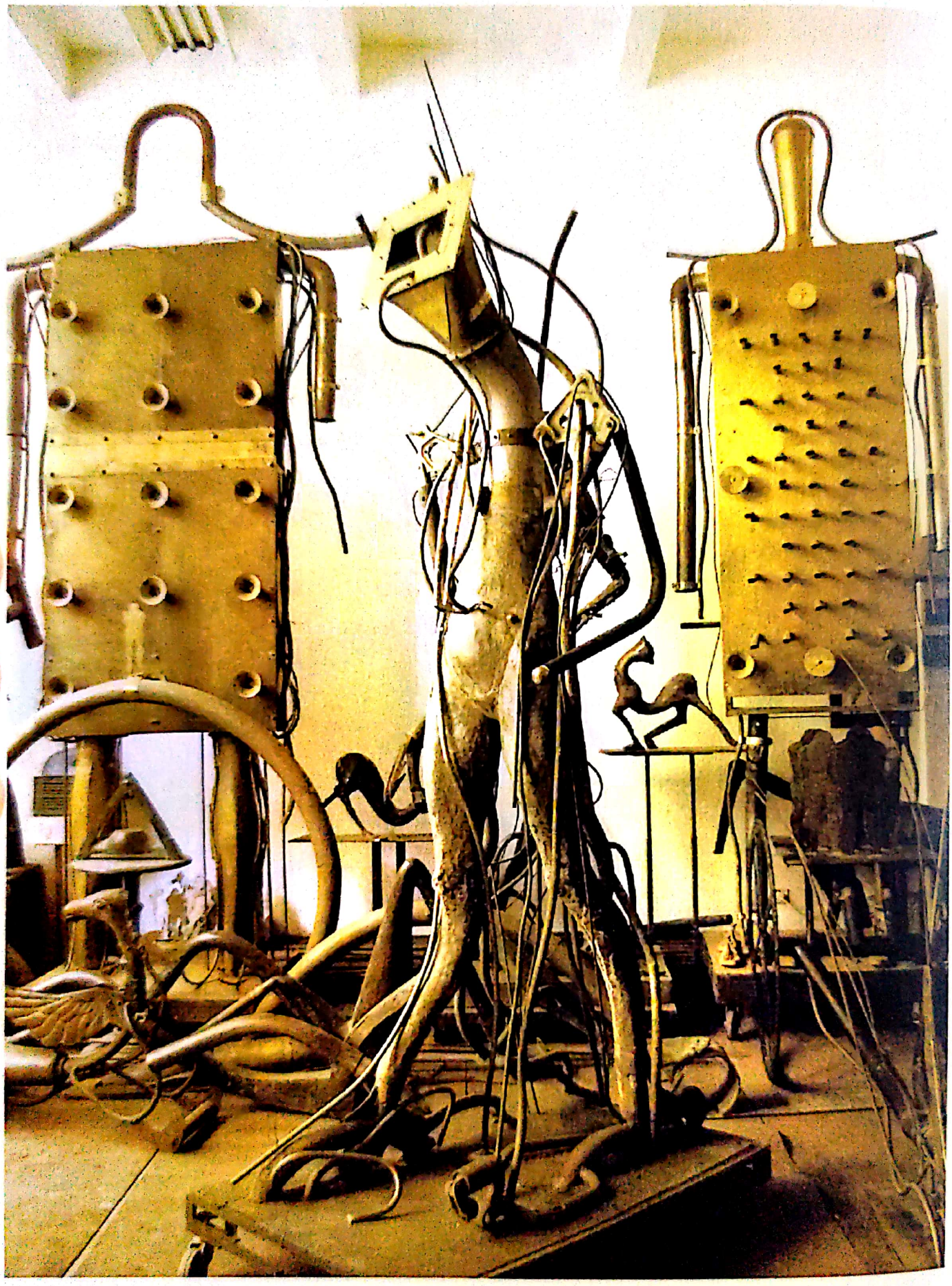




Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Compoziție

Păunul

Copii lumii

Scanned with OKEN Scanner

Primăvara

Domniță

Scanned with OKEN Scanner

Colțunași
Blid cu cireșe

Scanned with OKEN Scanner

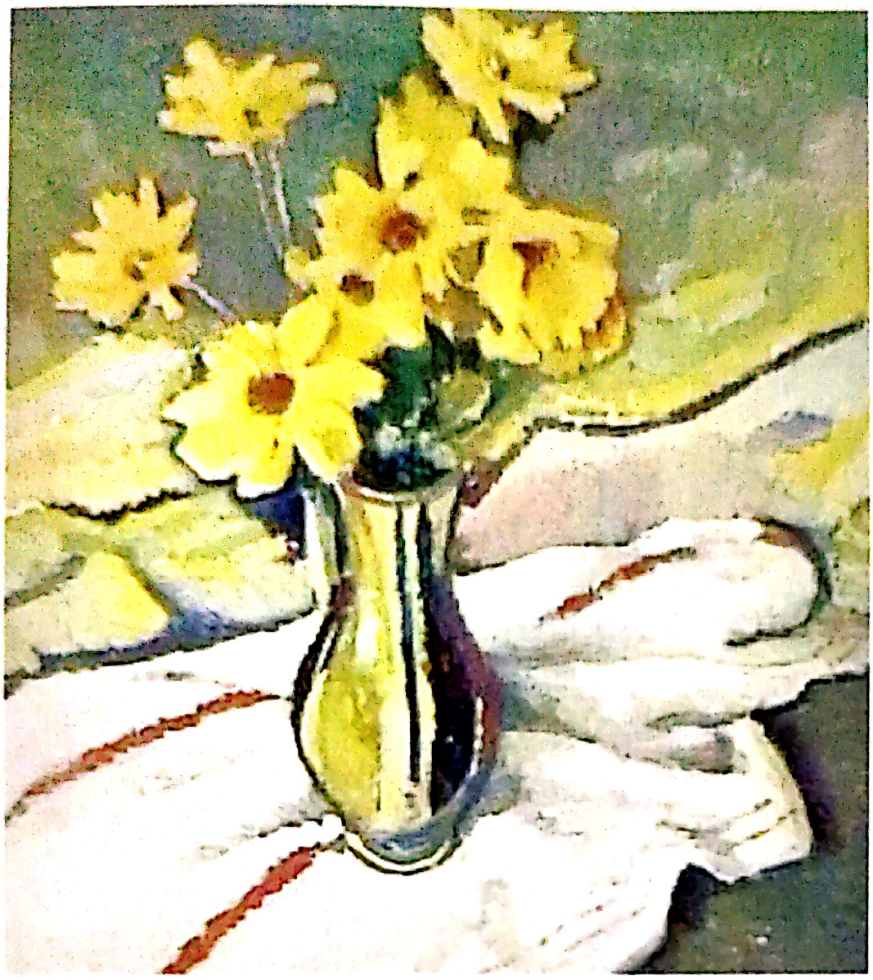
Vânat

Scanned with OKEN Scanner

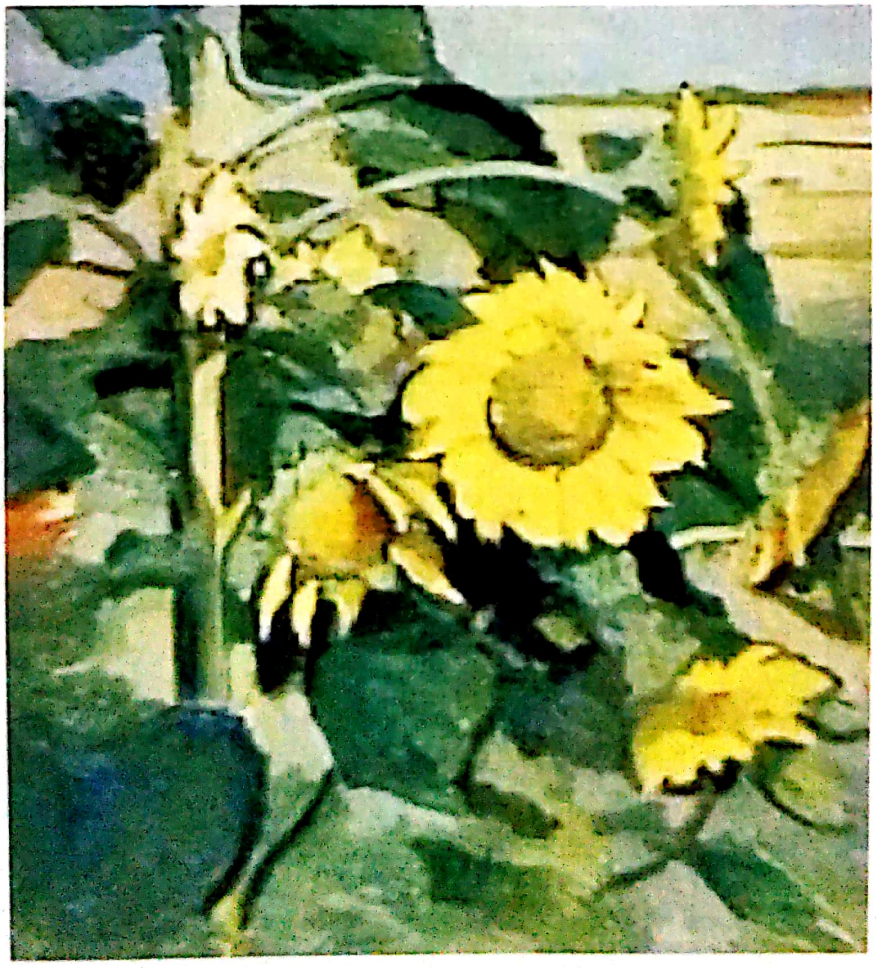
Flori galbene (gălbenele)

Vase și cărți

Scanned with OKEN Scanner



Vas cu flori

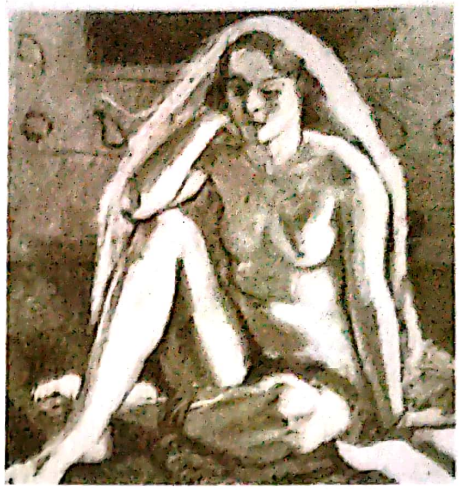


Floarea soarelui

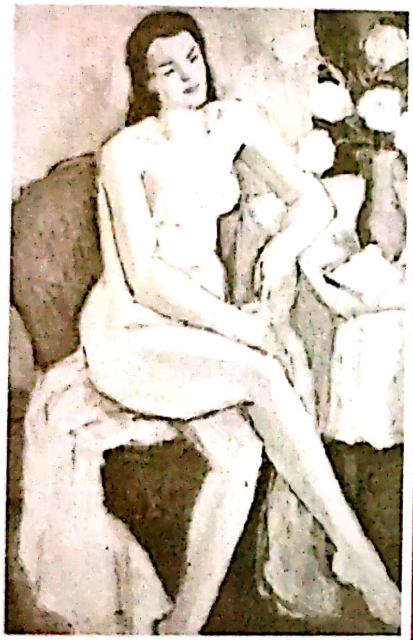
Scanned with OKEN Scanner

Autoportret

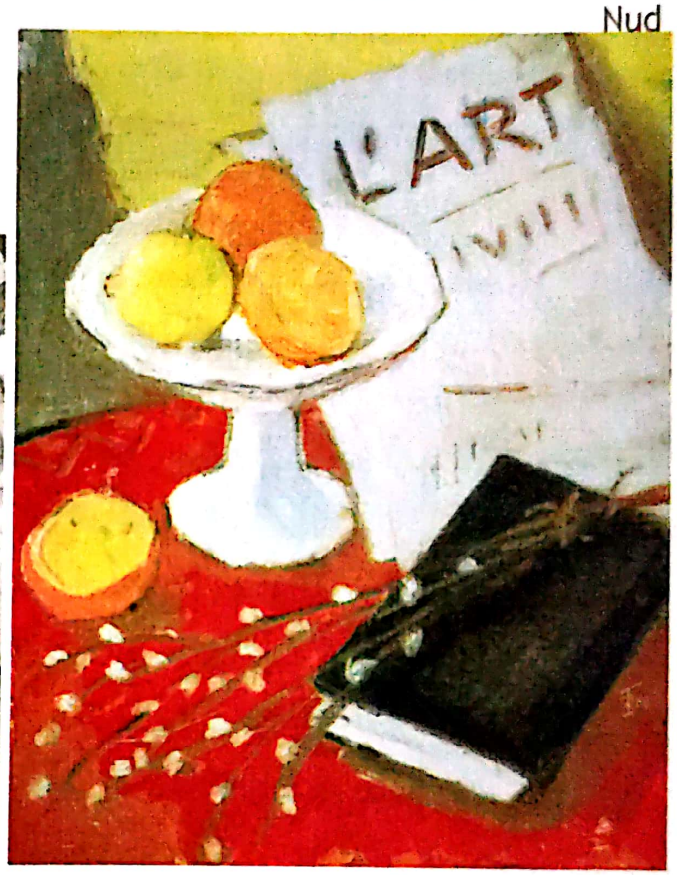
Scanned with OKEN Scanner



Nud

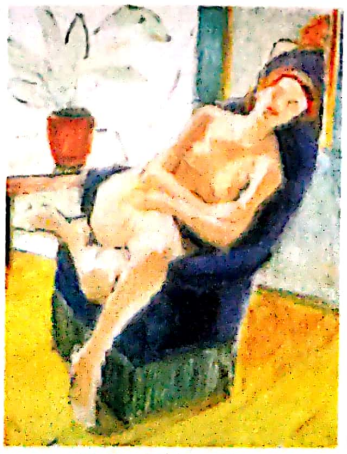


Nud şi flori



Portocale şi lămâi

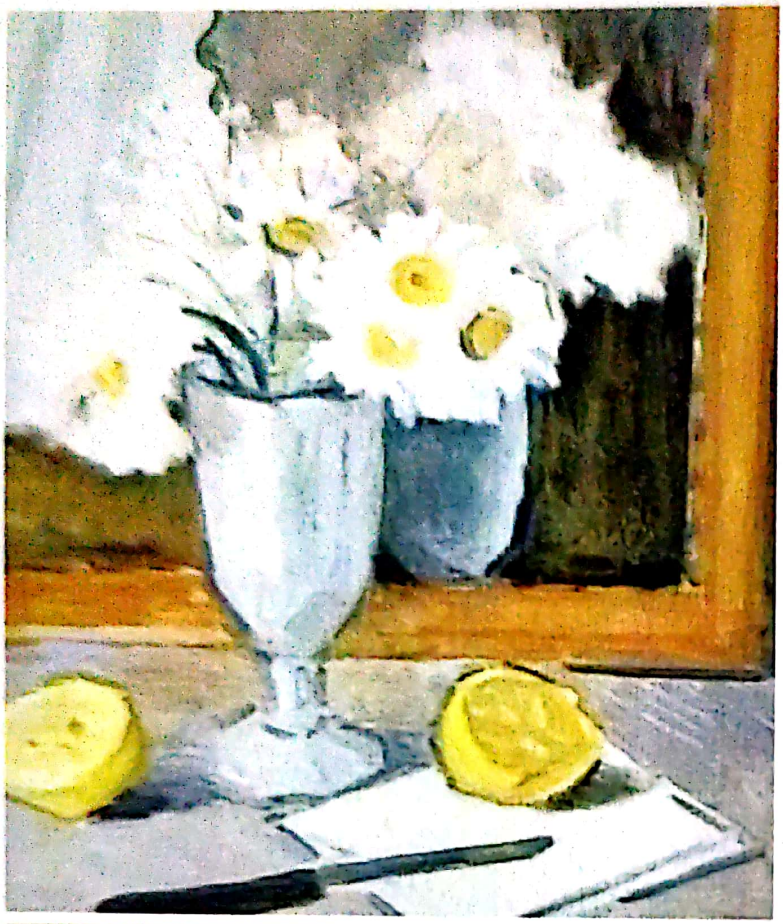
Place Dauphine



Fotoliul albastru

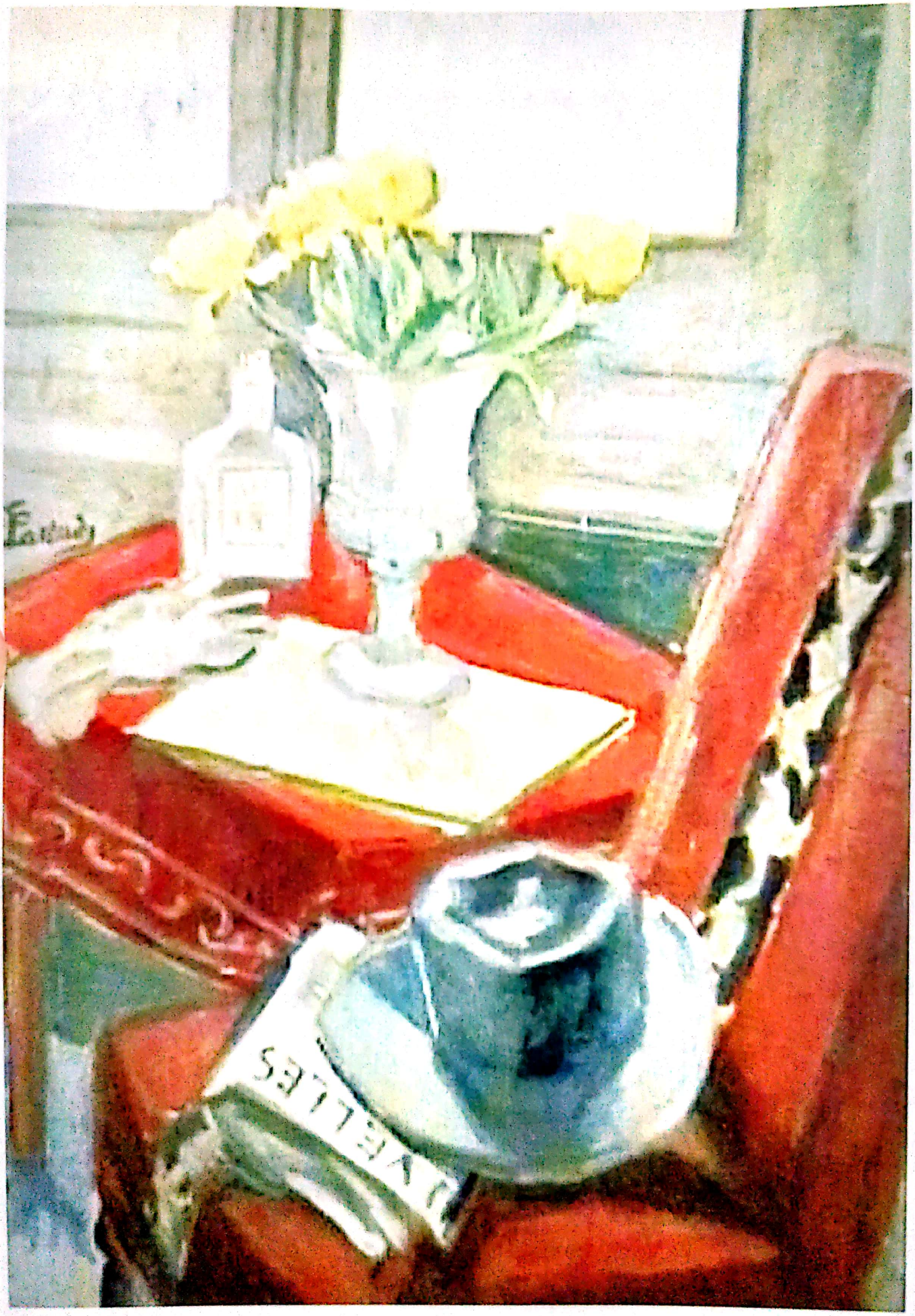
Rața verde

Scanned with OKEN Scanner



Margarete şi lămâi
Natură statică la fereastră

Scanned with OKEN Scanner



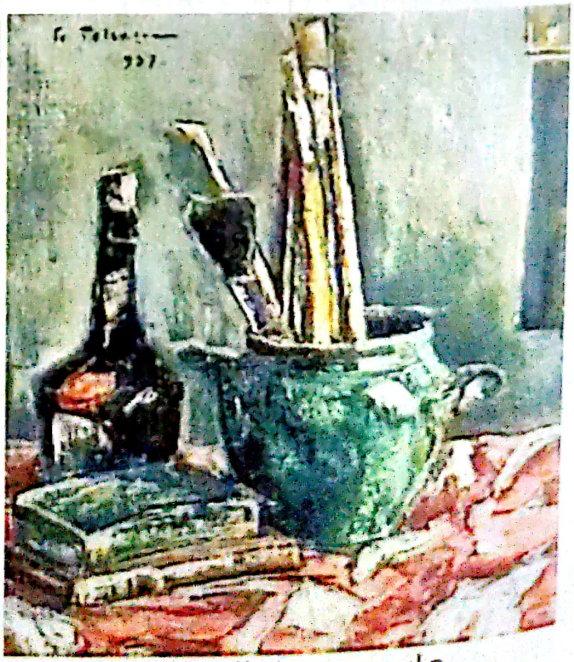
Pălăria gri

Scanned with OKEN Scanner

Natură moartă cu vase și fructe

Anemone

Natură moartă cu pere

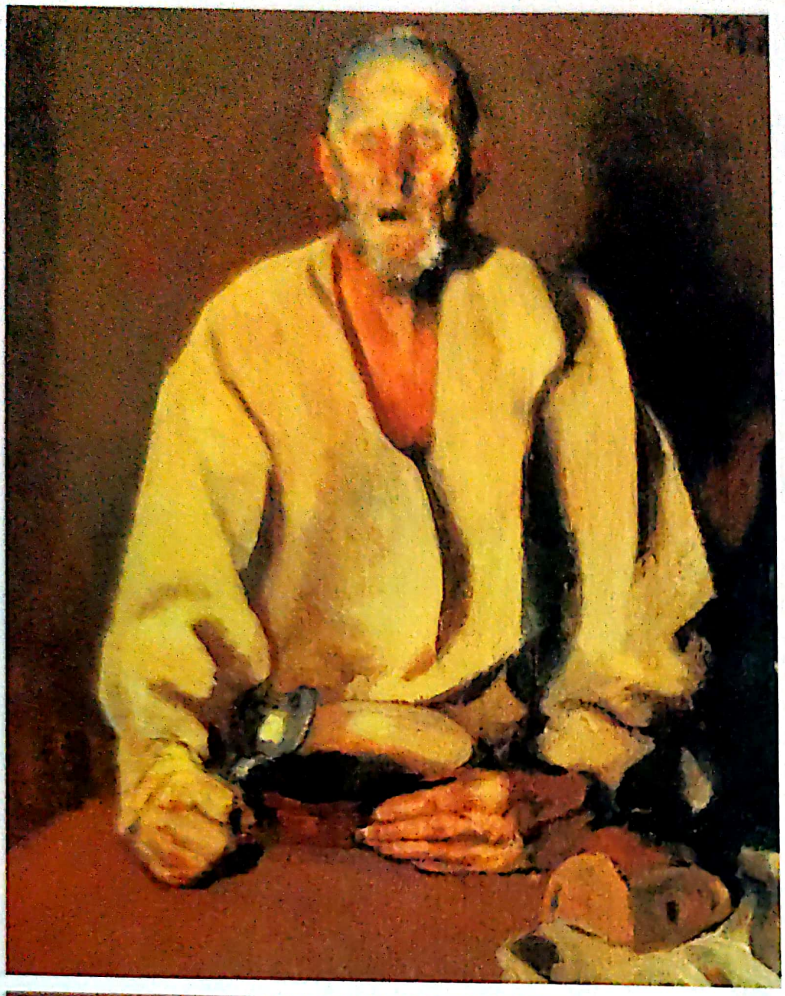


Natură moartă cu pensule

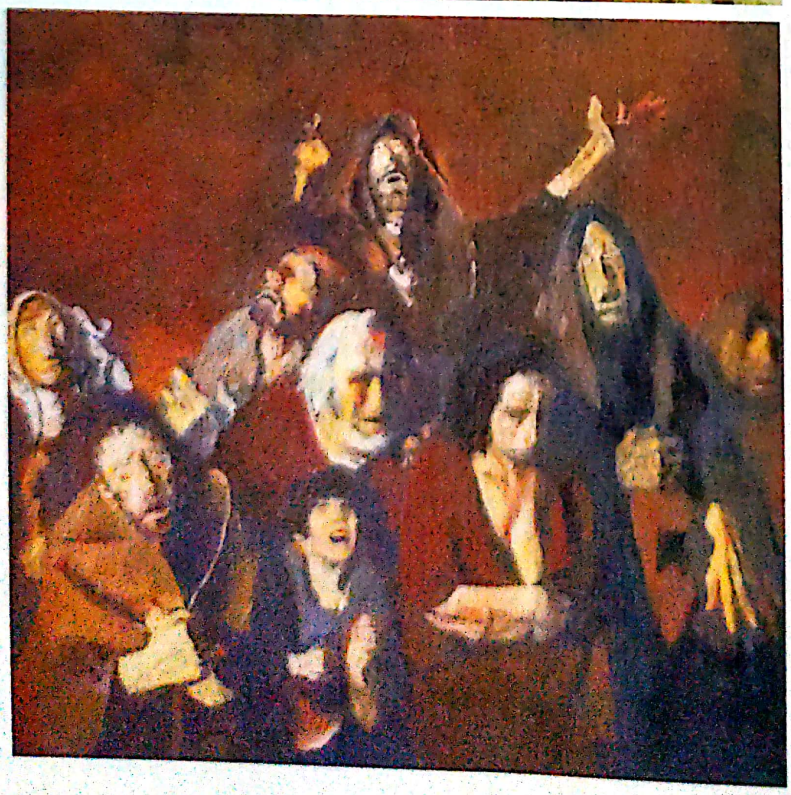
Scanned with OKEN Scanner

Autoportret

Scanned with OKEN Scanner



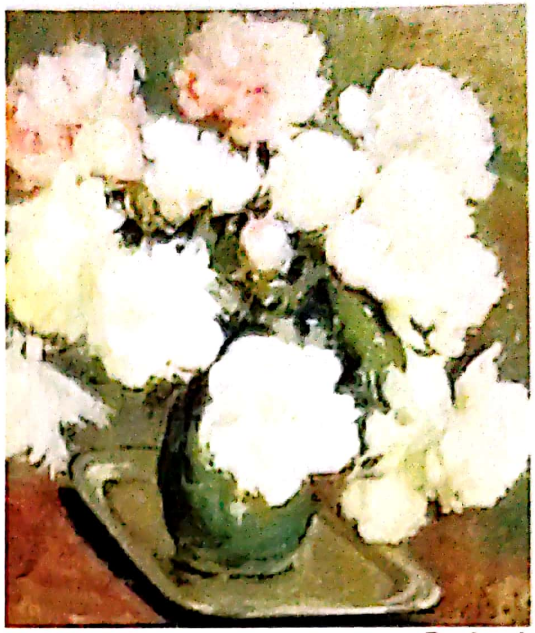
Omul cu lingura



Spaima

Scanned with OKEN Scanner

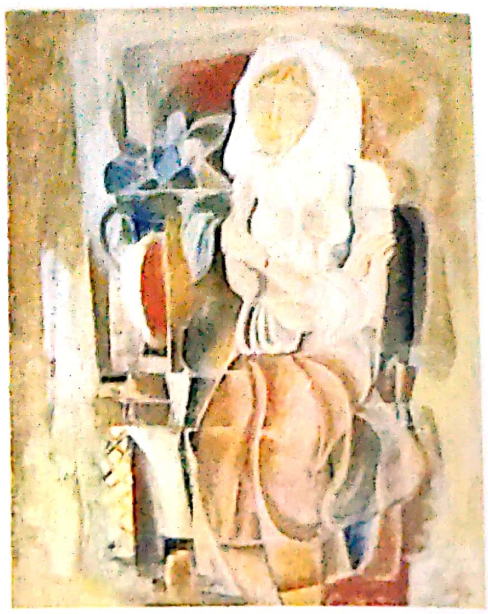
Sitari



Bujori

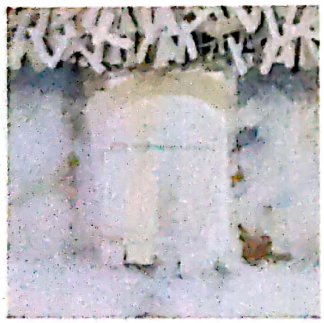
Natură moartă cu mere

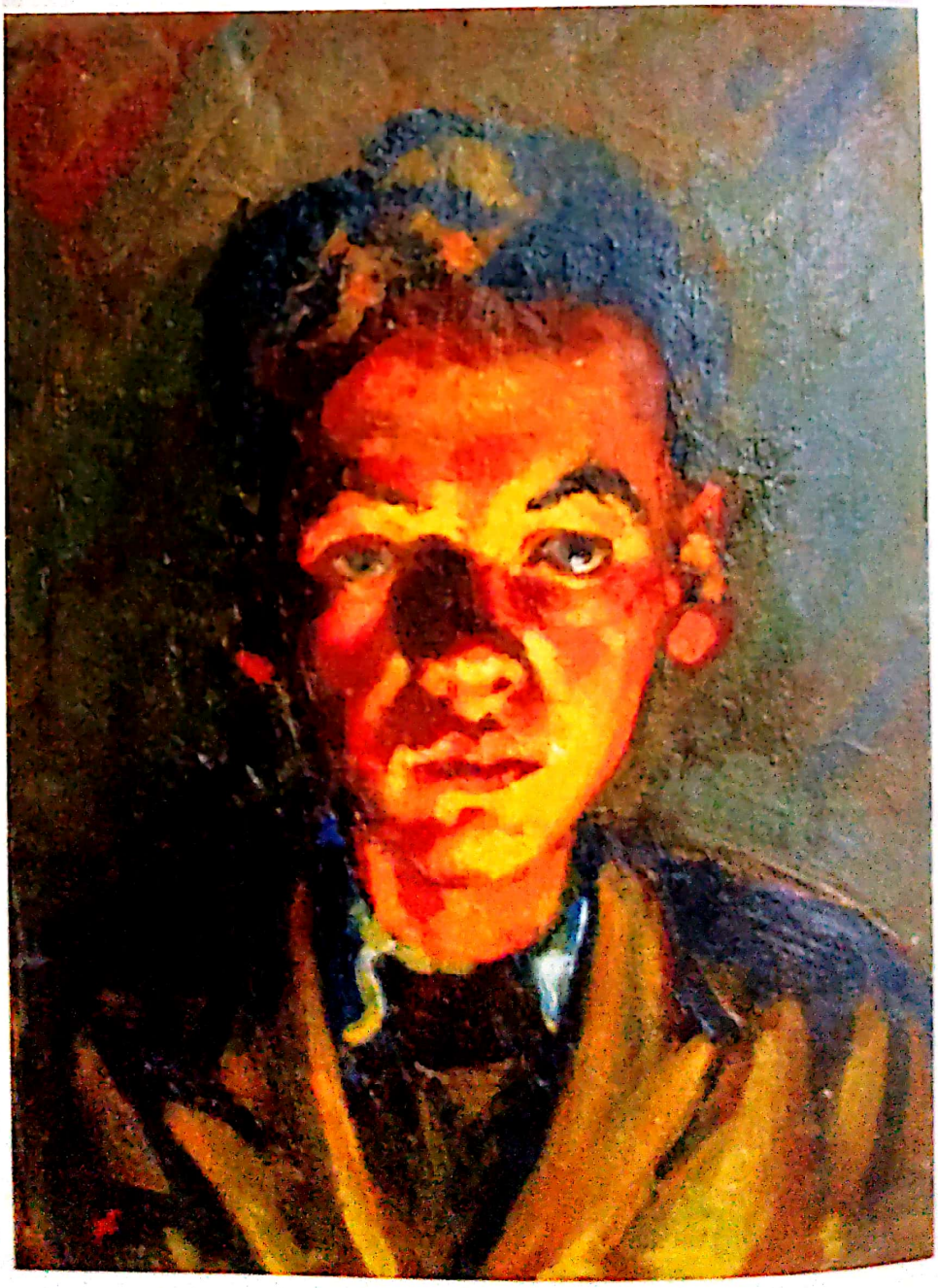
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner





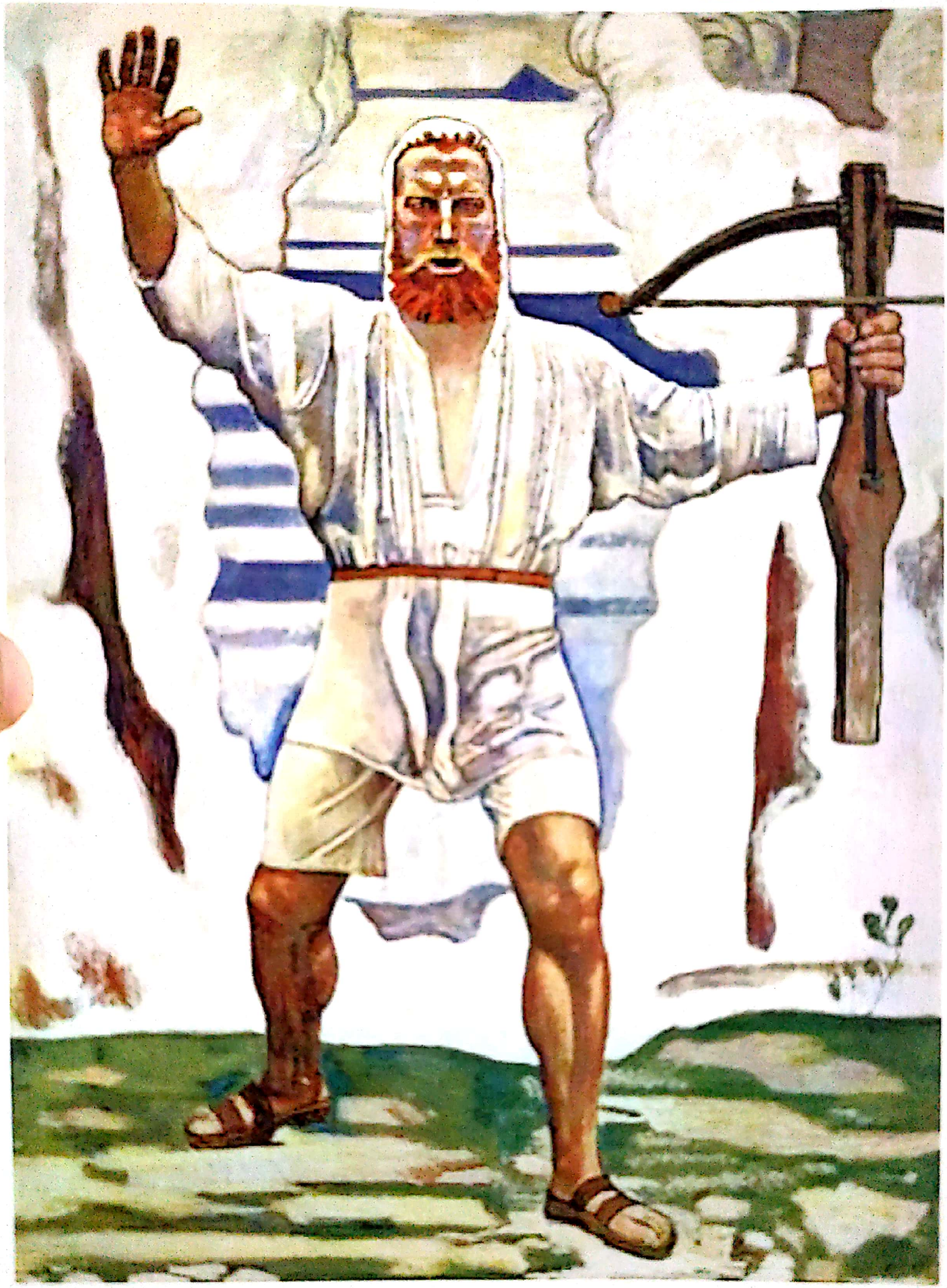
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Henri Rousseau (Vameşul)

Imblăzitoarea de şerpi

Scanned with OKEN Scanner



Wilhelm Tell

Scanned with OKEN Scanner

Autoportret

Scanned with OKEN Scanner

Buna vestire,
Muzeul Prado-Madrid

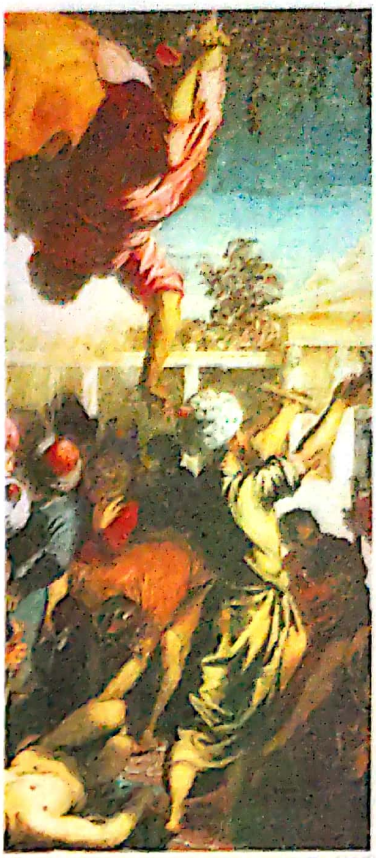
Scanned with OKEN Scanner

Jacopo Robusti Tintoretto

Furtul trupului Sfantului Marcu

404

Scanned with OKEN Scanner



Sfântul Marcu eliberând un sclav

Scanned with OKEN Scanner

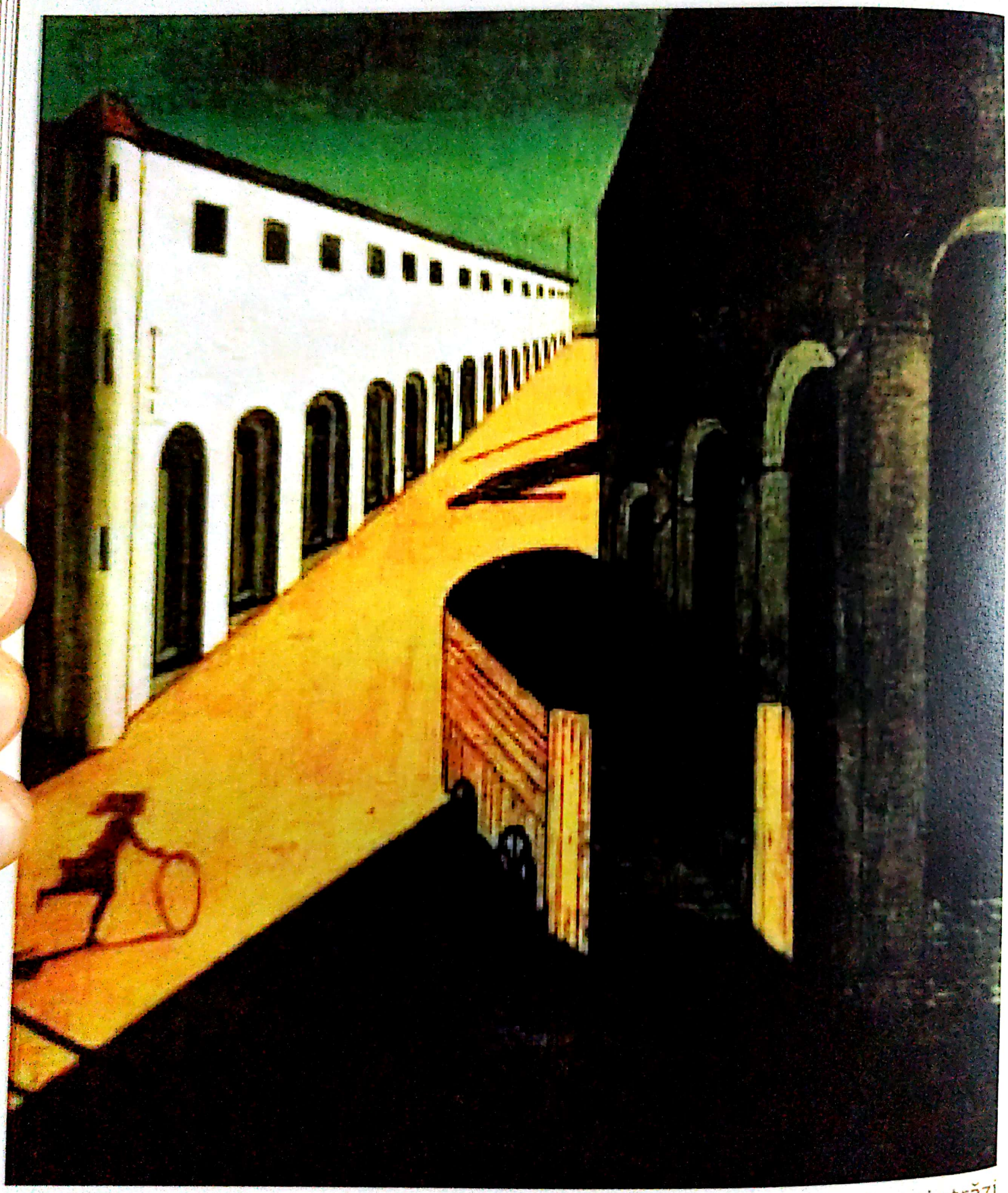
Venus, Ariana și Bachus

Cristos cu Maria și Marta

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Natură statică



Melancolia și misterul unei străzi

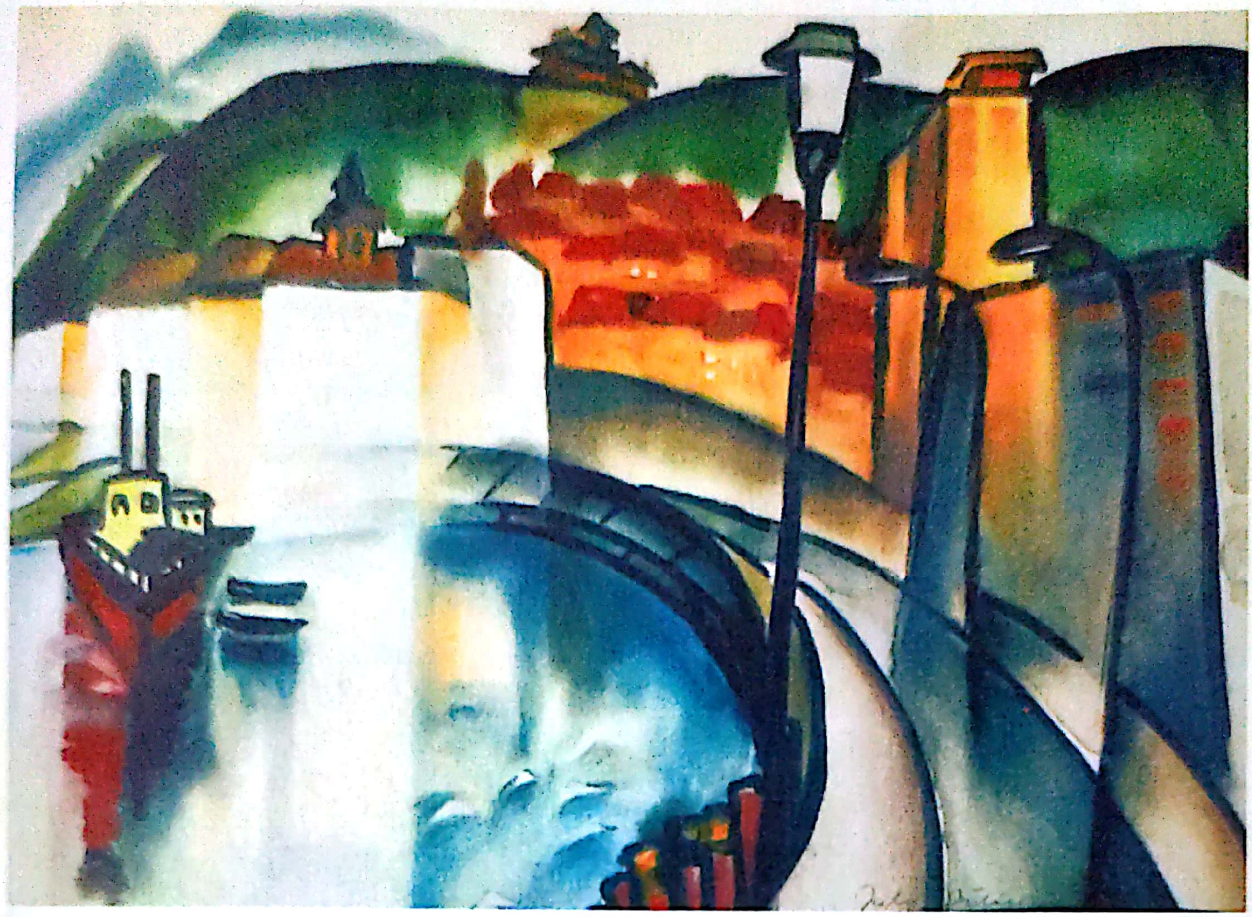
Scanned with OKEN Scanner

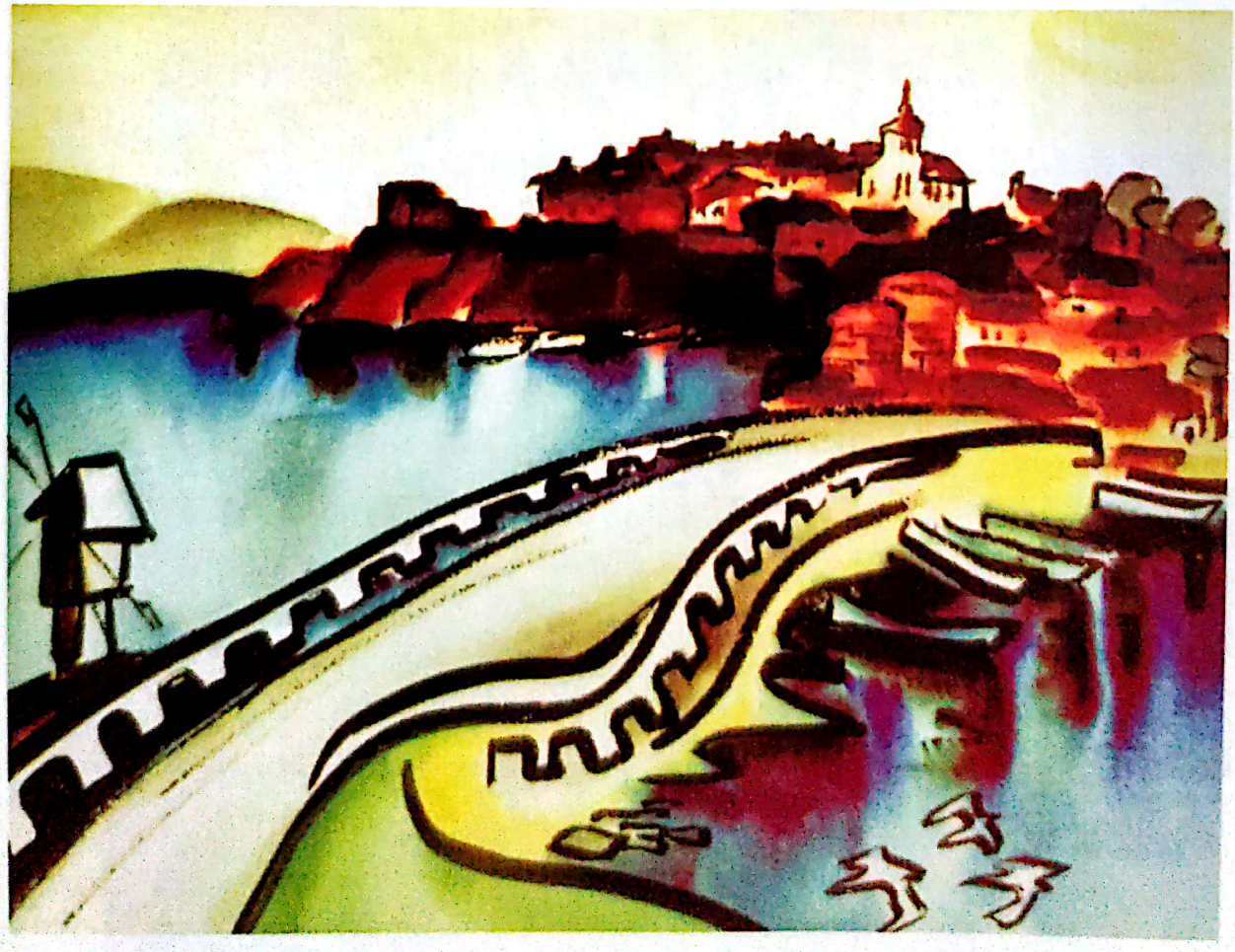
Inmormântarea Contelui Orgaz

Scanned with OKEN Scanner

Vizita

Scanned with OKEN Scanner

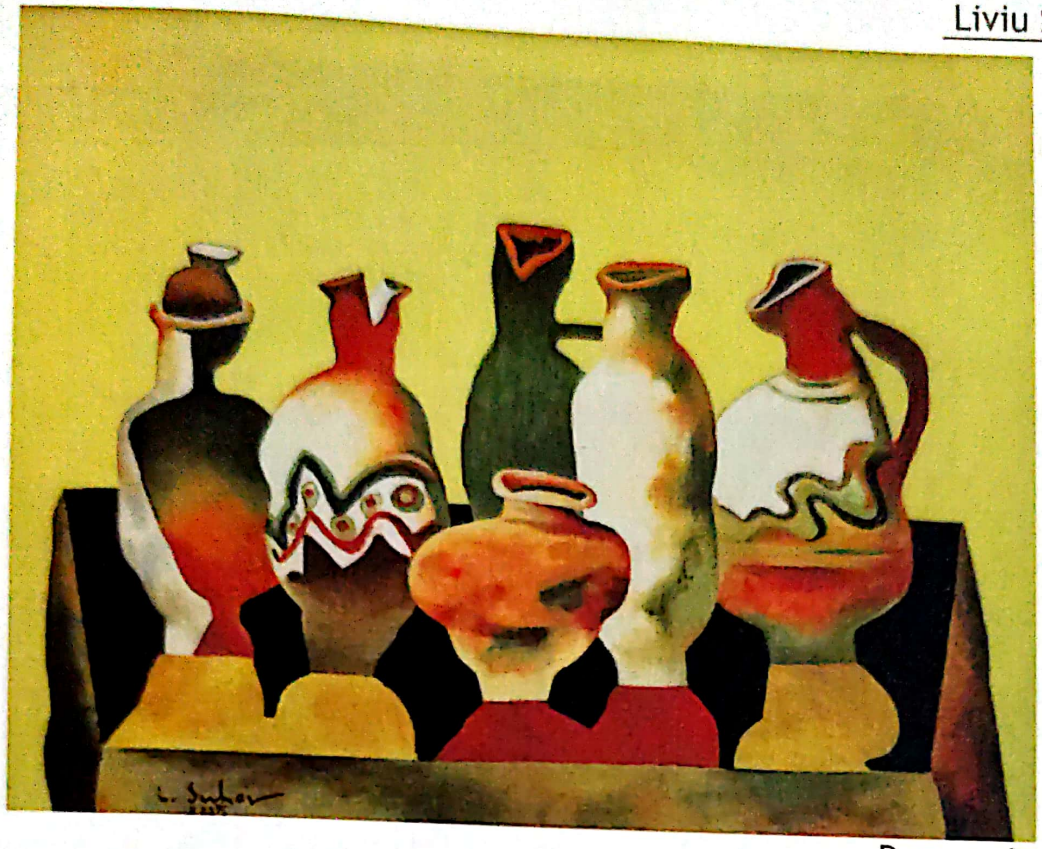




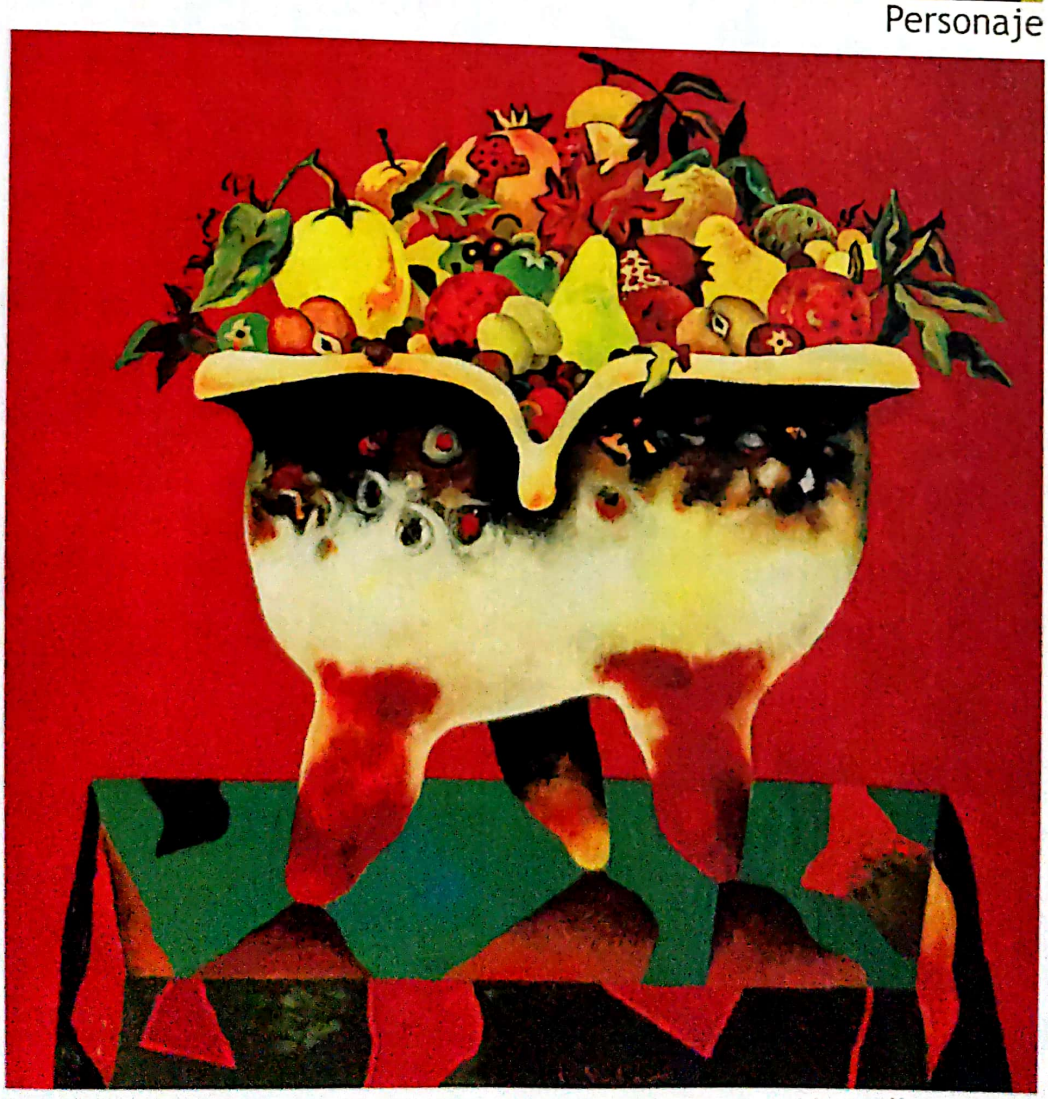
Scanned with OKEN Scanner

Armonie

Scanned with OKEN Scanner



Personaje



Natură moartă

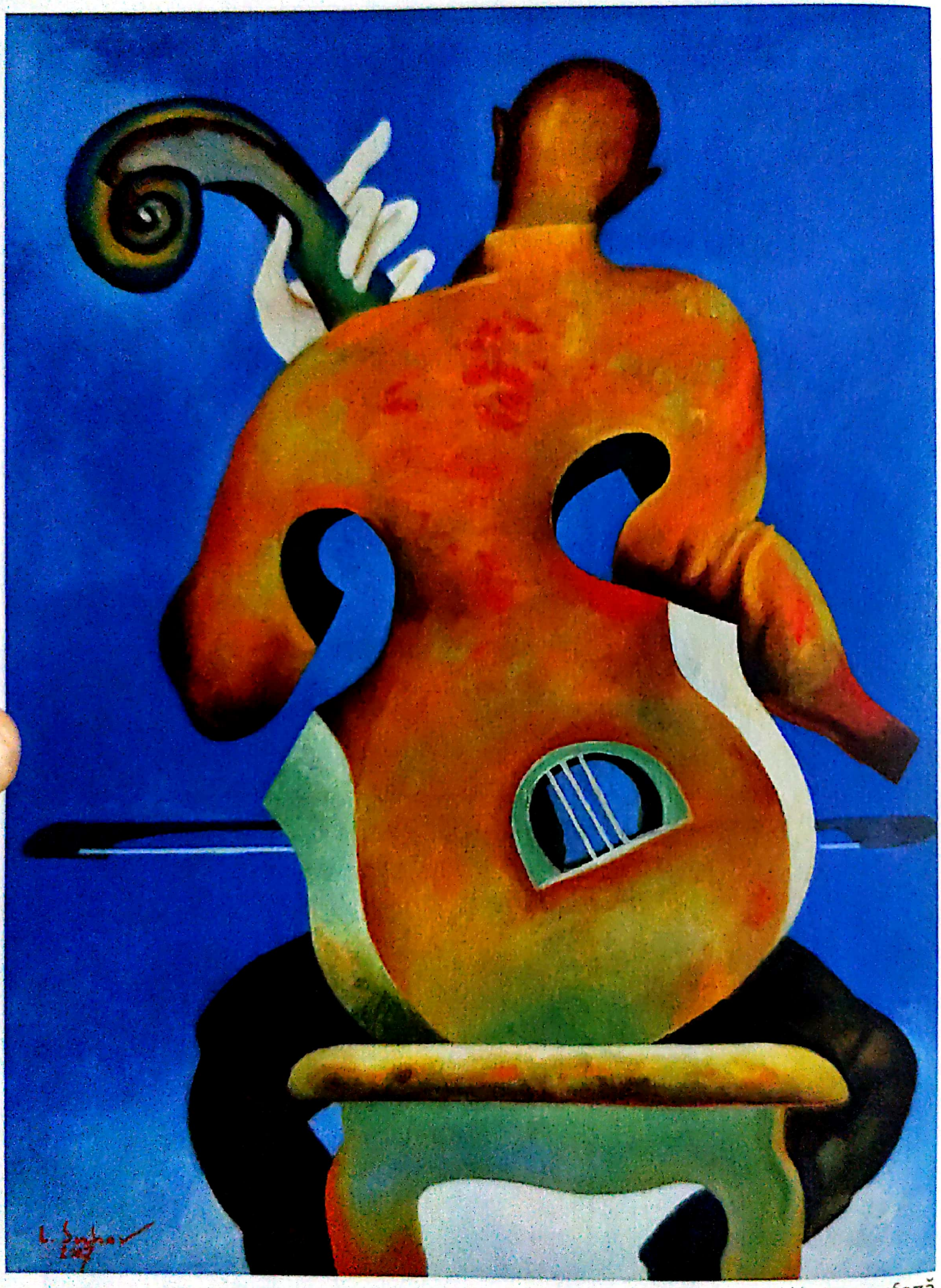
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Contraste

Trio

Scanned with OKEN Scanner



Metamorfoză

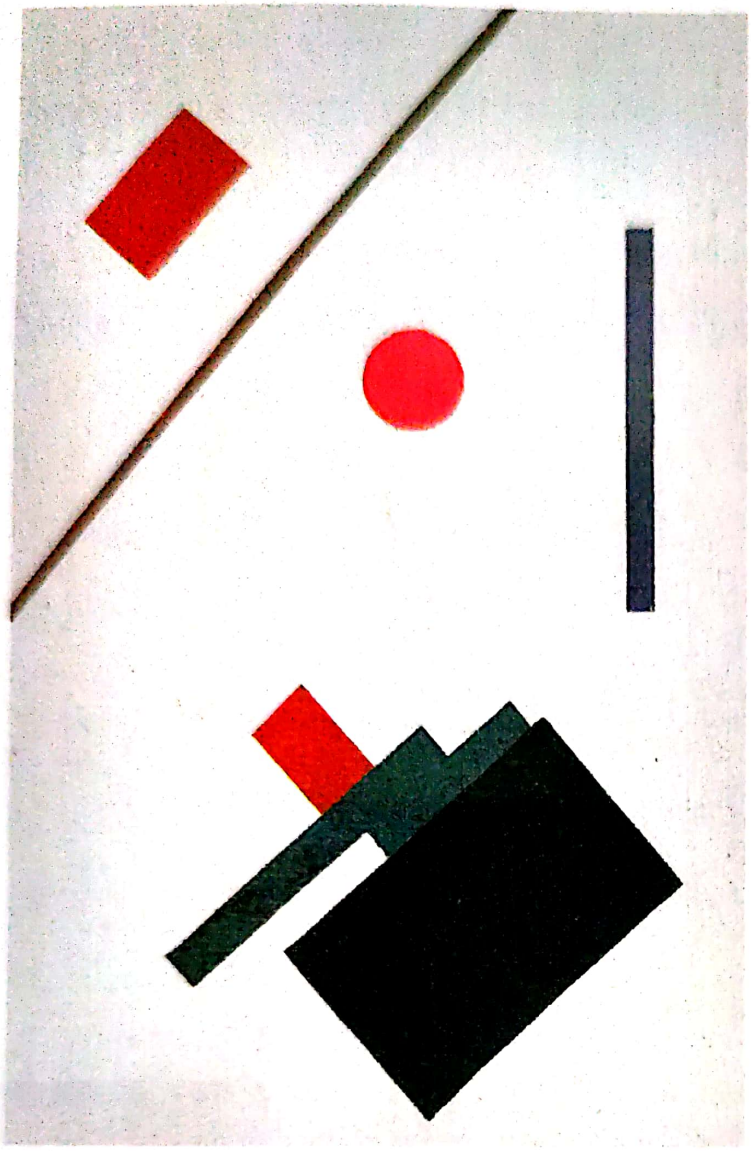
Scanned with OKEN Scanner

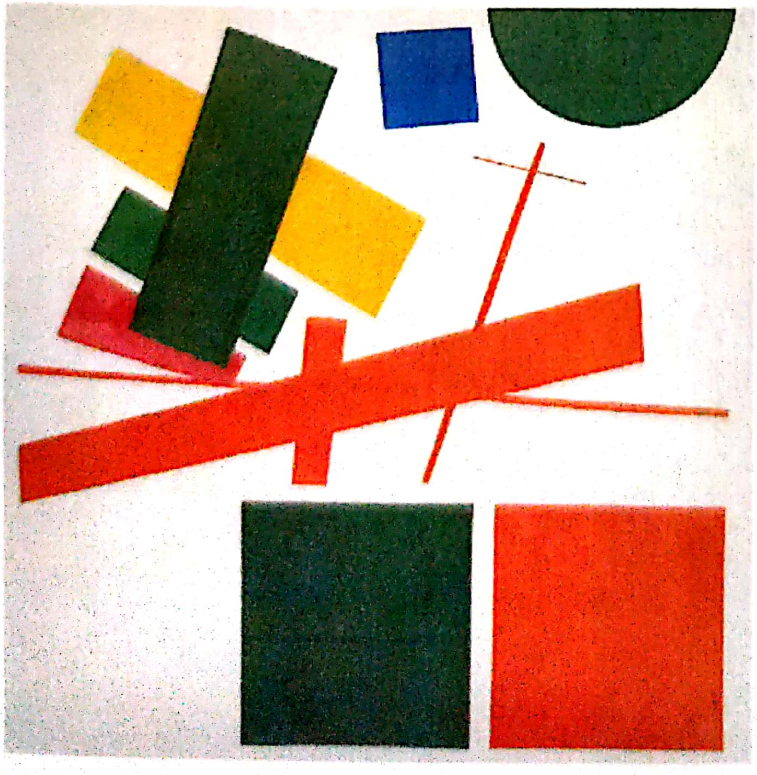
Nunta

Scanned with OKEN Scanner

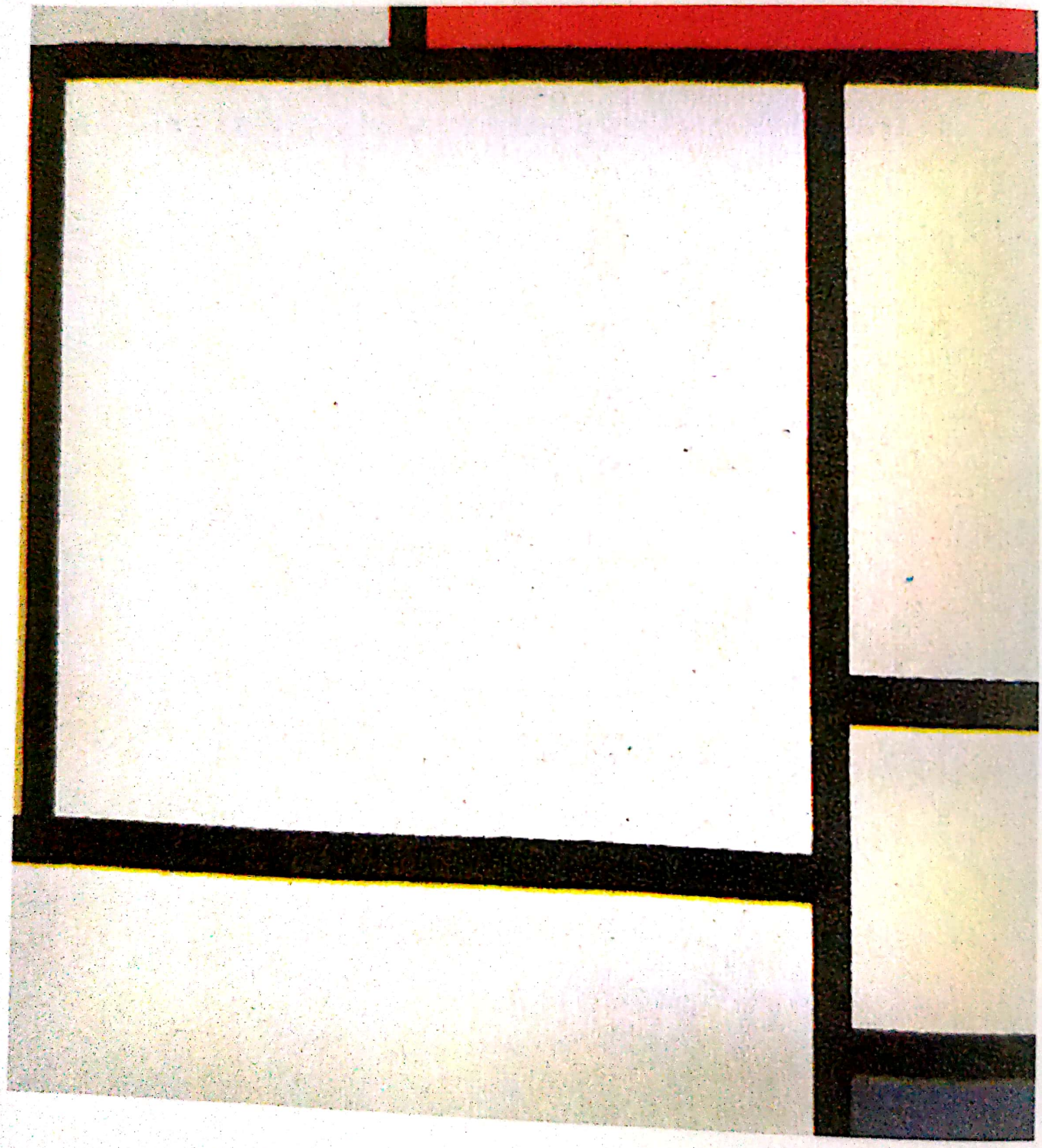
Vis muzical

Scanned with OKEN Scanner

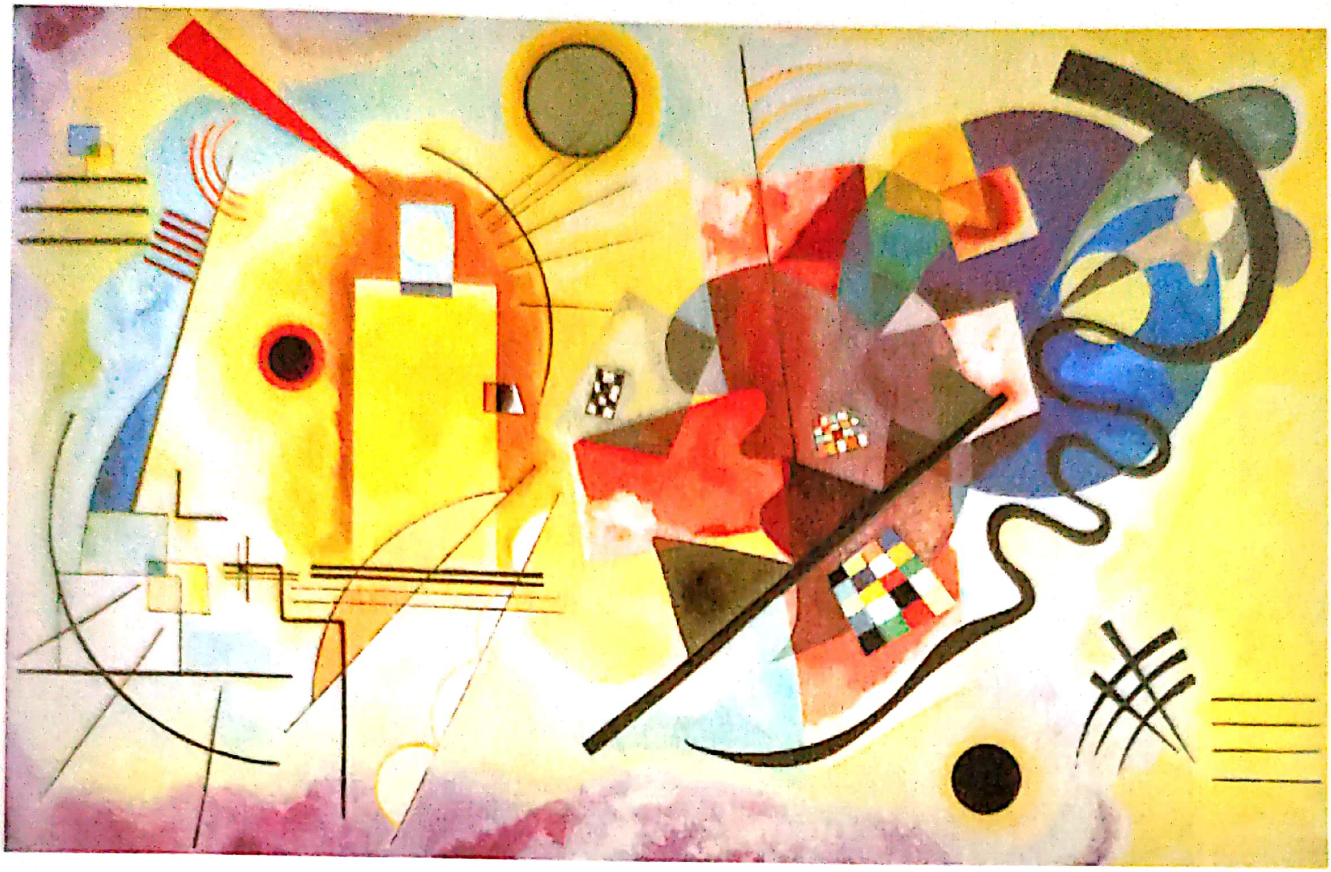


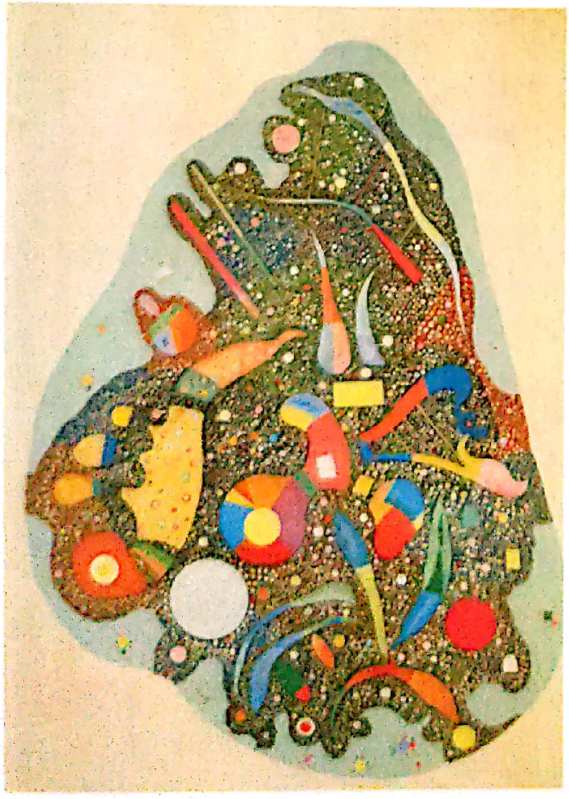


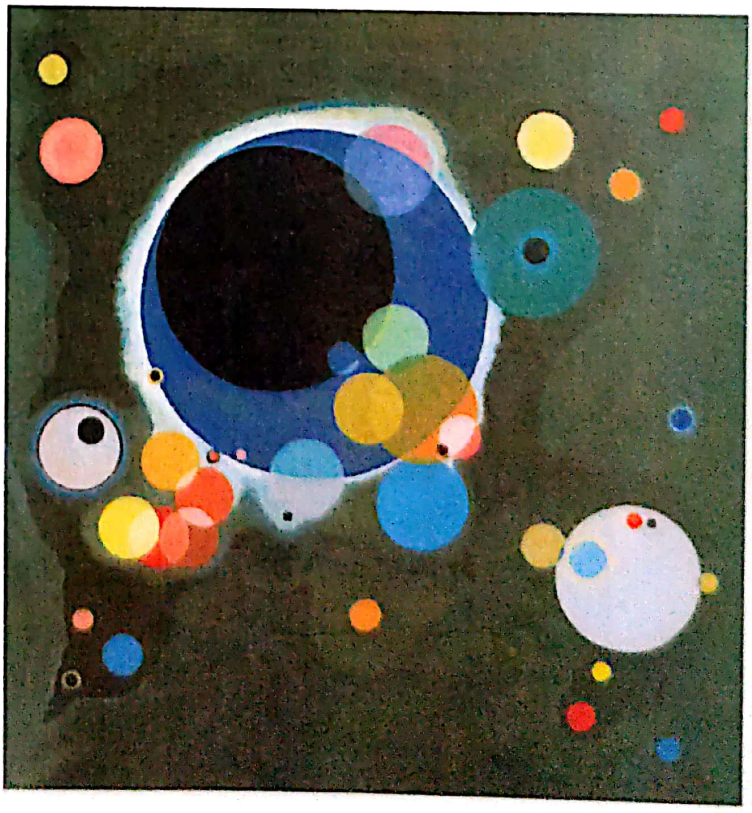
Scanned with OKEN Scanner



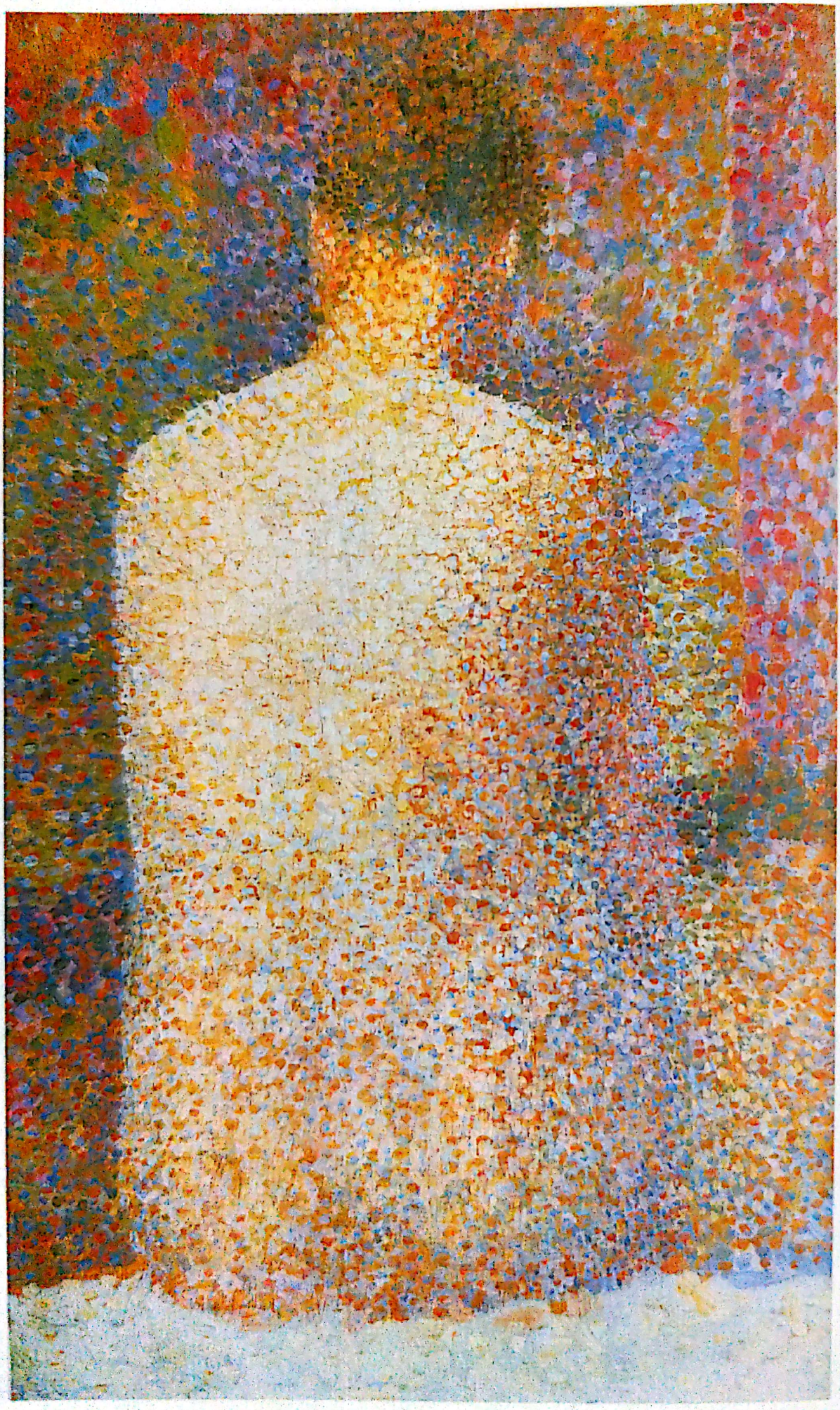
Scanned with OKEN Scanner





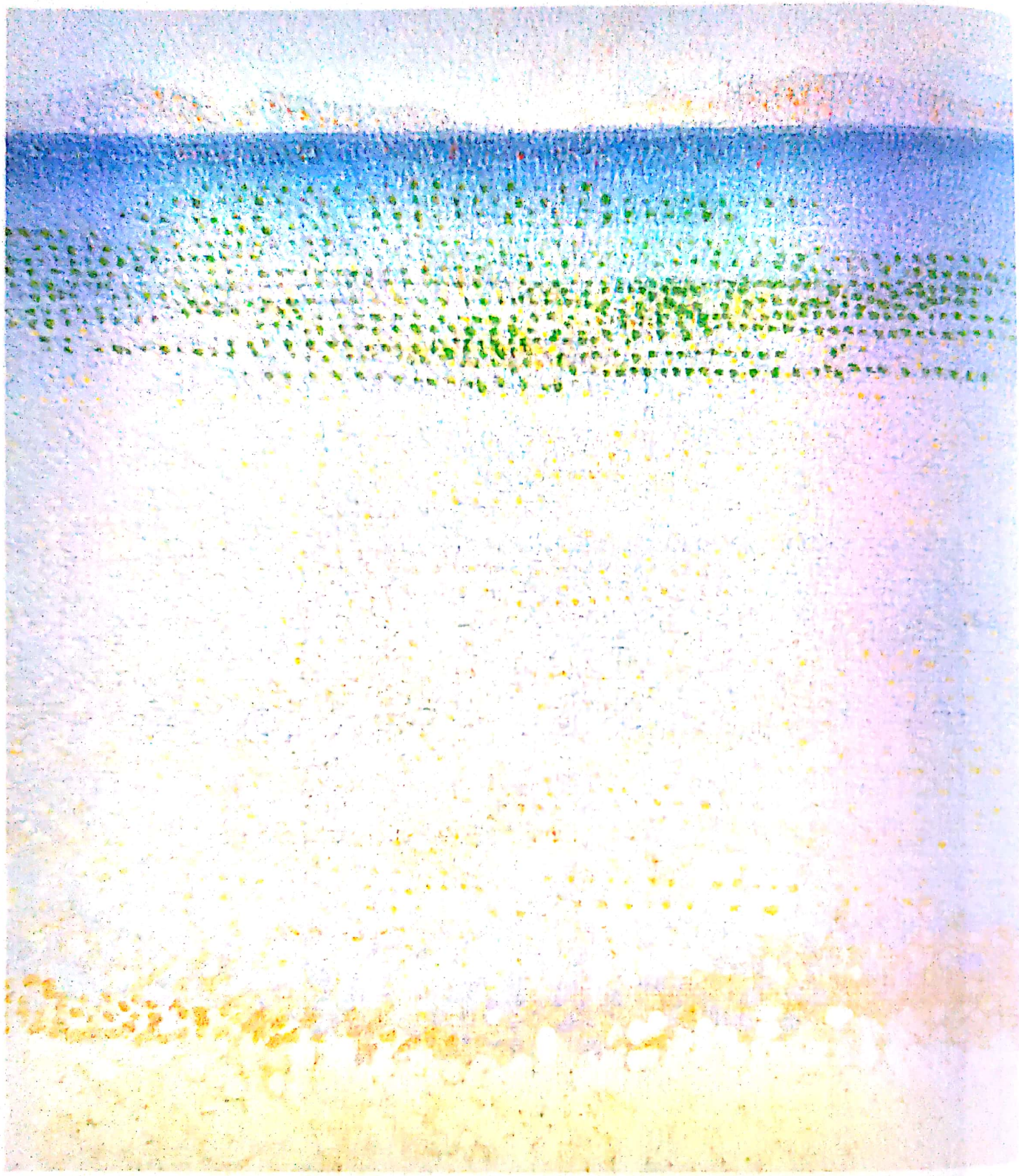


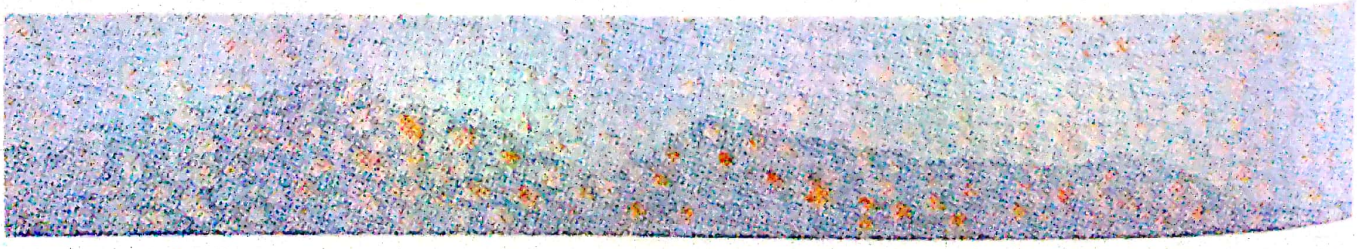
Scanned with OKEN Scanner



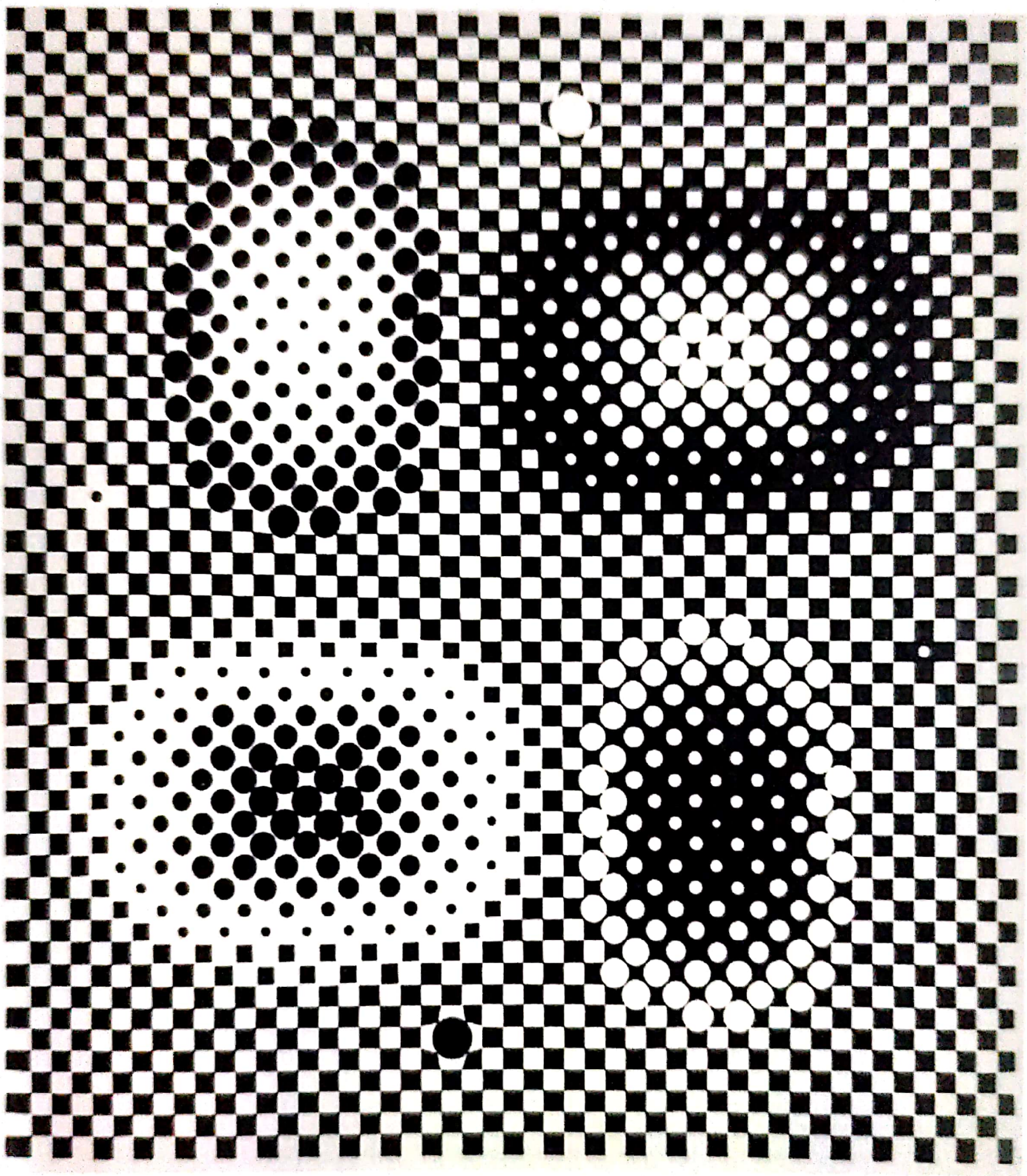
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Liviu Suhar

Născut la 17 februarie 1943 în localitatea Iacobeni, județul Suceava - România.

Studii:
1957-1962 - Liceul de Arte ,,Octav Bancilă" Iași
1962-1968 - Institutul de Arte Plastice ,,Ion Andreescu" Cluj-Napoca, Facultatea de Arte Plastice și Decorative, promoția 1968, cu diploma de licență în arte, specialitatea pictură.
Profesori: Aurel Ciupe și Petru Abrudan.
Începând cu anul 1968 expune constant, fără întrerupere, lucrări de pictură și desen, în expoziții personale, de grup, colective - județene, naționale și internaționale.

Expoziții personale:
1971, 1973, 1974, 1975, 1976, 1978, 1980, 1983, 1987, 1988 - Iași, Bârlad, Vaslui, Suceava, 1978 - București - Galeriile ,,Eforie" 1982 - București - Galeriile de Artă ale Municipiului 1991 - Laussanne 1993 - Madrid 1993 - București - Galeriile de Artă ,,Simeza" 1993 -Timișoara - Galeriile de Artă ,,Helios" 1994 - Iași - Galeriile de Artă Contemporană ale Muzeului Național de Artă 1994 - Baia Mare - Muzeul de Artă 1996-Cluj-Napoca-Muzeul Național de Artă 1996-Iași-Galeriile,,Cupola" - 1996 - Budapesta - Ungaria - Centrul Cultural Român 1997 - Sant Pere de Vilamajor.
Barcelona 1998-Galati, 1998-Viena Centrul Cultural Roman, 1998 - Dej, 2000 - Wolfsburg - ,,Haus Rhode" - Germania, 2001 - Muzeul *Țării* Crișurilor" Oradea 2001 - Institutul român Veneția, 2002 - Galați - Muzeul de Artă Vizuală - Expoziție retrospectivă, 2002 - Institutul român Veneția, 2003 - Iași - Expoziție retrospectivă Muzeul Național de Artă 2004 - Iași - Galeriile de Artă ,,Cupola", 2004 - Constanța - Muzeul de Artă - Expoziție retrospectivă, 2006 - Cluj Napoca -Muzeul Național de Artă, 2008 - Galeriile de Artă Dana Iași.

Expoziții colective ale UAP Iași:
1969,1975,1985 - București, Sala ,,Dalles" 1977 - Constanța - Galeriile de Artă.1979 -1980 - Expoziția "Particularități" zonale ale Artelor Plastice Contemporane Românești" - Cluj, Timișoara, Galați. 1995 - București - Galeriile Teatrului Național 1995 - Galați - Muzeul de Artă Contemporană.
Este prezent începând cu 1969 la toate saloanele anuale, bienale, festive și comemorative din Iași Bucuresti și alte orașe ale României.
1999 - Cluj-Napoca ,,12 artiști ieșeni",,2000 - București Galeriile ,,Apollo", 2001 - Bacău - Muzeul de artă, 2006- Salonul Național de Artă - Bucuresti

Expoziții de grup în țară:
1974 - București - Galeriile de Artă "Apollo", 1993 - București - Casa Americii Latine,
1994 - Timișoara - Muzeul de Artă, 1994 - Baia Mare - Galeriile de Artă ,,Colonia",
19997-1999 Arad -Muzeul de Artă - Salonul Național de desen, 1999-2000-2001-2002 Chisinău-Bacău- "Saloanele Moldovei", 2001-2002 - Buzău- Bienala "Ion Andreescu", 2005 - Arad - Expoziția internațională de pictură 2005- Bistrița - Expoziția "10 pictori ieșeni", 2007- Bienala "Lascăr Vorel" Piatra Neamț, 2008 - Saloanele Moldovei- Bacău - Chișinău, 2009 - Focșani - Expoziția "Omul politic".

Scanned with OKEN Scanner

Expoziţii de grup în străinătate
1997 -Berlin - Germania- "Opt pictori români" 1977 - Poitiers - "Cinci pictori ieşeni", 1978 - SriLanka - " Trei pictori români", 1980 Liege - Bruxelis - "10 pictori români contemporani", 1992 - Dreux, 1996 - Poitiers "Art Découverte", 1999 - Haifa - 2002 - Budapesta - Viena.

Expoziţii de artă românească în străinătate:
1974 - Berlin, 1975 - Skopje - Kumanovo, 1976 - Berlin - Lisabona, 1976 - Moscova - Poitiers, 1978 - Roma, Napoli, Lublin, 1980 - Perugia, Bari, Maceratta, Liege, Bruxelles, 1981 - Zagreb, Novi - Sad, Sarajevo, Sofia, 1982 - Amsterdam, 1983 - Roma, Atena, 1984 - Budapesta, 1985 - Stuttgart, Moscova, 1985 - Cagnes sur Mer, 1987 - Glasgow, 2001-Montreal.

Expoziţii internaţionale:
1973 - Barcelona - Concursul internaţional "Juan Miro", 1984 - Kosice a-VII- a Bienală de pictura, 1989 - "Cagnes sur Mer" al-XXI-lea Concurs internaţional de pictură, Artă monumentală - "Unirea şi Independenţa poporului Român" - Tapiserie 30 mp - Palatul Culturii, Iaşi 2001 - Bad Kissingen - Germania - "Visionen 2001", 2007-2008 Expoziţia "arad biennial: Pecs, Osijek, Pilsen, Pöchlarn
Lucrările sale se află în majoritatea muzeelor naţionale; în colecţii de stat şi particulare din România, şi în diferite colecţii din străinătate. Sunt deasemenea prezentate la casele de licitaţie şi galeriile de artă din România.

Cărţi publicate:
Album de artă Liviu Suhar, Ed. Pim, Iaşi, 2003;
Pledoarie pentru obiectul metaforă - Eseuri, Ed. DANASTER, Iaşi, 2003;
Natura moartă în opera lui C.D. Stahi - Ed. Cronica, Iaşi, 2004;
Natura moartă în pictura românească - Ed. Tehnopress, Iaşi, 2005.
Glose in labirintul artelor vizuale - Ed. Dana Art, 2009.

Funcţii academice şi studii postuniversitare:
1990-2000 - Decan al Facultăţii de Arte Plastice, Decorative şi Desing Iaşi.
1993-2008 - Membru al Comisiei Naţionale de Evaluare şi acreditare academic.
Stagii de studii şi cercetare ştiinţifică în Universităţi europene: 1993-Facultatea de Artă - Universitatea "Complutense" - Madrid, 1995- Facultate de Artă-Universitatea din Barcelona, 1997- Centrul de Artă contemporană - San Pere de Vilamajor (Barcelona)

Documentare encicopedic(selectiv):
Pictura românească, Ed. Meridiane, 1976 - Enciclopedia artiştilor români contemporani, vol. II, Ed. "Arc 2000" 2000 artist end Designers - International Biograhical Centre Cambridge - Anglia 2002 - WHO's WHO in România - Pegassus Press - Bucureşti Prut, Constantin - Dicţionar de artă modernă şi contemporană - Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2002 Ciucă, Valentin - Un secol de arte frumoase la Iaşi, Ed. Art XXI, Iaşi, 2004 Ciucă, Valentin - Un secol de arte frumoase în Bucovina, Ed. Muşatinii, Suceava, 2005.

Adresa: Bd. Ştefan cel Mare şi Sfânt Nr. 8A, et. 1, ap. 2,700063 - Iaşi - România
Tel. acasă: 0040-232-21.21.47; Tel/Fax: 0040-232-225333;
Tel. mobil: 0721-597532; 0747-828831;
email: lsuhar@arteiasi.ro; liviusuhar@yahoo.com, www.arteiaşi.ro

Scanned with OKEN Scanner

Istoria ne-a obişnuit de timpuriu - dictonul "ut pictura poesis" a lui Horaţiu o consfinţeşte - cu prezenţa unei vocaţii bivalente a artiştilor prin care pictorul , ca exemplu in cauză , îşi apropie cu acelaşi talent - dincolo de un "violon d'Ingres ,per diletto " resursele expresive ale limbajului scris . Acest har înmulţit ce devine tot mai rar de nu chiar insolit in epoca noastra (a culuarelor semantice ultraspecializate) ar trebui să ne amintească de un moment sinergic originar, al spiritului uman în care, comunicarea in verbis şi imaginea frumoasă erau aglutinate în matricea semnului scris ce împlinea dubla vocaţie de logos semantic - poetic şi "text pictural".

Plecând de la această sorginte comună a scrierii şi picturii secole la rând, imaginea pictată era o specie de scriptură vizuală a unei limbi universale accesibile tuturor şi tocmai de aceea supusă comandamentelor retoricii, care îi condiţiona înţelesul şi preţuirea de principiul imitaţiei literale, a unui conţinut obiectual.

Iată de ce deşi sortite mai apoi, să-şi trăiască destinul ca limbaje distincte cu evoluţie şi expresie autonomă, comuniunea scrierii şi a picturii seduce adesea conştiinţa creatoare care o manifestă ca pe un exerciţiu creativ compensator, îndemnând pictorii să scrie şi uneori poeţii să picteze.

prof. univ. dr. Cornel Ailincăi

9 786069 209028

Scanned with OKEN Scanner